بلد الأعياد والشعر والحضارات

- 1 -

في اللحظات التاريخية الحاسمة من حياة الشعوب والامم يبرز الدور الخطير للقائد الضرورة الذي تتجلىٰ اهميته اوضح ما تتجلىٰ، ليس في اغتنامه فرصة التطور والنهوض بشعبه فحسب، بل في ادراكه، بحسه التاريخي السليم، لهذه الفرصة والامساك بها وسط الملابسات والمداخلات التي تجعل من الرؤيا الواضحة امراً شاقاً.

لقد كان ميلاد الرئيس المناضل صدام حسين حصيلة لعناء هذا الشعب المكافح ؛ فقد ولد في قرية من قراه الفقيرة، ونشأ بين اطفاله ومصائبه وامانيه. قرأ تراثه وتأمل تاريخه بضمير يقظ. خبر حاجاته وتحسس مواضع شكواه. وعانىٰ ما كان يعانيه عامة الشعب: السجون، والحرمان والمطاردة.

ان هذه الظروف على قسوتها لم تدفعه الى اليأس، ولم تشوش عليه رؤياه. بل العكس هو الذي حدث. لقد شب صلباً واعياً، مؤمناً بان غد هذا الشعب لابد ان يكون اجمل واكثر عدلاً. لابد ان يكون لائقاً بهذا الشعب ذي التراث العظيم الموغل في النبل والقدم.

- 2 -

وفي غمرة احتفالات القطر باعياده تحتضن بغداد مهرجان الامة الشعري الاول. ان بغداد الحضارة والابداع اذ تستقبل ادباء الامة وشعراءها في عيدهم الشعري فانما تؤكد تواصل التاريخ في نبضه الحي المتجدد وترابط روافده الخيرة.

لقد احتضنت بغداد العديد من المهرجانات الادبية والفنية بكرم وصدق ومحبة، وكانت تلك المهرجانات احداثاً مهمة في سياق تخصصها، واليوم تثبت بغداد عبر رعايتها لمهرجان الامة الشعري الاول واحتضانها لعشرات الكتاب الكبار ان هذا البلد المبارك الحيوي، الخصب سيظل فاعلاً وخصباً.سيظل محصناً بالحق والشعر والجمال.

- 3 -

تهنئة للقائد الفذ الذي عمل على ان يظل هذا الشعب عميقاً ومؤثراً، وان يكون غده جزءاً مهماً من غد الامة ومن مستقبلها العادل الموحد.

تحية لمهرجان الامة الشعري الاول وهو يعقد في بلد الشعر والحضارات.

رئيس التحرير

البناء الفني في رواية خريف البطريرك

حسين عيد

(1)
يوتوبيا سوداء

تعتبر رواية «خريف البطريرك» رواية تاريخية حيث تعرض تاريخ بلد ما في مرحلة معينه فتحوله الى (1) «مشهد واسع، غريب، زاهي الألوان، يستند الى حالة نفسية شاذة»، هي حالة الديكتاتور طبعا، «والقصص الموجودة وسط هذه الروايات متصلة بمصائر الناس من الناحيتين الاجتماعية والانسانية اتصالا عميقا منذ البداية» وهى في ذات الوقت تتسم بالشمول حين (2) «تتخذ دلالة الحوادث اليومية فتتضمن دراسة مشكلة تاريخية واجتماعية في عالم متحرك»

فالرواية تقدم تأريخا لحياة البطريرك منذ المولد وحتى الموت، بصورة فنية. تتعدد فيها زوايا الرؤيا الاجتماعية والسياسية والانسانية، وتتصل اتصالا مباشراً بمصائر الشعب، ويعزف فيها الكاتب - دون املال - على نغمة (مشكلة) وحدة الدكتاتور وعزلته وسط صقيع السلطة في «مملكة سأمه الشاسعة» بينما يموج العالم الخارجي بحركة متدفقة نحو التطور والتقدم. .

وحيث أننا نجد في «خريف البطريرك» تأريخا لحياته من المهد الى اللحد، فان هذا يعتبر نزوعا واضحا الى السيرة الذاتية، أو ترجمة لحياته الشخصية. . ففي هذه الرواية تبدو رغبة ماركيز في تقديم شخصية نموذجية للدكتاتور، بكل مالها وما عليها، في مواجهة حاضر التخلف الذي تعيشه بلدان العالم الثالث. .

وقد سبق أن قدمت سير تأريخيه في الأدب العالمي للدكتاتور. . وسأكتفي بذكر نموذجين من العالم هما رواية «نيرون الزائف» للألمانى فويشتشانغر، ومسرحية «كاليجولا» للفرنسى البير كامى. .

أما رواية الزائف «فهى ليست سوى [3] «حكاية رمزية موسعة : فنحن نرى أن مهرجا مثيرا للاشفاق، وقد دفعته مكائد رأسماليين كبار، أن يتولى قيادة حركة شعبية، ويمارس سلطة دكتاتورية فترة طويلة، ثم ينهار في اللحظة التي يعود فيها الناس الى عقولهم. وما من أهجية أخرى كتبت ضد هتلر وشركائه السادة والغوغاء لها مثل هذه الدقة البالغة. انها على درجة من الجد، والاقناع، وان معناها على درجة من الوضوح المباشر، بحيث تستحق «نيرون الزائف» مكانه مهمة في النضال ضد الفاشية».

أما مسرحية «كاليجولا» لآلبيركامى [4]. . وفيها يكتشف

كاليجـولا بعـد موت أختـه ، ان «الـنـاس يمـوتـون ، وهـم ليسـوا سعداء» ، فتحوله هذه الحقيقة البسيطة الى دكتاتور يستغل سلطته بلا حدود ، فيقتل ويدمر كافة القيم ويرفض الحب والصداقة لكنه يدرك في النهـايـة أنه لم يسلك السبيل الصحيح وان حريته ليست بالحرية الصحيحة ، فيقبل أن يموت تحت ضربات المتآمرين .

كما ظهرت في أدب أمريكا اللاتينيه عدد من الروايات المثلة [5] ، بدأت برواية «الطاغية باند يراس» للكاتب الأسباني بالييه انكـلان ، ورواية «خصيب» للكاتب دمينيغوفا وستينو سارمييتنو ، ثم ظهـرت روايـة «سيـدي الـرئيس» للكـاتب الجـواتيمالى ميغل انجـل استـورياس [6] والتي طبعت عام 1946 ويوضح د. سامي الجنـدي في دراسـة له بعنـوان «استورياس» ان ميغل استورياس كان يجتمـع الى رفـاق له من عده أقطار أمريكية لاتينيه حيث تكثر الدكتاتوريات ، فيروى كل ماعنده عن ديكتاتوره ، وصورة كابريرا طاغيـة جواتيمـالا تلاحق استورياس . فكان يجمع تلك القصص فيحـرك منهـا جميعا صورة رئيسه . والحق أن الرئيس في كتابه لم يكن نفس كابـريـرا ، وانمـا نمـوذج فيـه ملامـح اجتمعت من هنا وهناك ، فكونت شخصية المستبد ، حيث كان استبداداً .

وأخيـرا في السبعينـات ظهـرت روايـة «أنـا الأعلى» للكـاتب البارغوائى أوغوستو روءا باستوس الذي [7] يحاول الاقتصاد على تاريـخ بلده بارغـواى والتعمق فيـه بجـذوره وأصولـه نافـذا الى شخصيـة الـدكتـور غاسبار رود ريغث ده فرانسا ، هذه الشخصية الجـدليـه والمعقدة والقاهرة دون أدنى شك أى «ال كارال غوسو» ومن خلالـه يحـاول أن يفهم بشكل أفضل بارغواى اليوم متضمنة مشاكل شعبه المعذب . . »

كمـا ظهـرت رواية أخرى حول ذات الموضوع في ذات الفترة هي روايـة «مـلاذ النظـام» للكاتب الكوبي أليخوكا ربنتيير ، وفيها [8] يحلل الكاتب المسألة من خلال التركيب بين الطغاة ، حيث أن الحـاكم الأول ، الشخصيـة الرئيسية في الرواية لايتصارع بشكل خاص مع أى شخصية من مجموعة «البهائم» السياسية الأمريكية الـلاتينيـة ، ومـع ذلك فهو يوضحها لنا جميعا في أساسياتها ، كما يوضـح الكـاتب بأدراك تاريخي النظام الاجتماعي الذي مكن من بروز هذه الظاهرة السياسية التي تبلورت في شخصية الحاكم الأول . .

مما سبق يتضح أن «خريف البطريرك» تشكل حلقة في سلسلة الأعمال الادبية التي تناولت الحكم الفردي المطلق ، وذلك سواء في بلدان العالم الغربي ، أو أمريكا اللاتينية . .

مميزات خاصة في «خريف البطريرك»

كشف بنـاء الـروايـة الفنى عن عدد من المميـزات الفنيـة ، التي تألقت فيها ، نذكر منها :

أولا : يوتوبيا سوداء :

يشكـل بنيـان الـروايـة يوتـوبيـا (Utopia) سوداء أو مدينـة فاضلة مضـادة ، حين تقـدم صورة كابـوسية خانقة لمجتمع أفتقد الحرية والعدالة والأمن لأمد طويل ، بسبب طغيان حاكم فرد ، في احدى البلدان المتخلفة . .

لقد سبق أن استخدم سيرتوماس كلمة يوتوبيا ، التي تتكون من كلمتين يونـانيتين يعنيـان مـا الـلامكان ، فكأن اليوتوبيا هي حلم رواد الانســان منـذ أقـدم العصـور ، وعلى مر الأجيـال بتقـديم الفـردوس الأرض ، أو المـدينـة الفـاضلـة - كمـا سمـاهـا اخوان الصفـاء في رسائلهم - وفيها يتحقق للفرد أقصى مايتمناه من السعـادة . .

لكن الكـاتب غابـريـيـل غارسيـا ماركيز لايعرض لنا في روايته حلمـا نطمـح الى تحقيقـه ، بل يقـدم لنـا العكس لهذا الحلم ، بشكل كابوس استمد بذوره الأساسية من نبت التخلف في بلدان أمريكا اللاتينية بشكل خاص ، ودول العالم النامي بشكل عام [10] . .

وهـو لهـذا لم يعـرّف هذا الـوطن - الـذي تجـرى على أرضه أحداث الرواية - ليتحول الى رمز لأى وطن أخر مقهور ، وبالمثل لم يذكر اسم الطاغية أيضا بالرواية ، ليظل دوما رمزا رهيبا للحاكم المستبد . .

فالرواية اذن تقدم لناالوجه القبيح للسلطة ، اذا أسيء اسغلالها من الـحـاكم ، في ظل ظروف تاريخيـة معينـة سمحت بهـذا الاستغلال ، كما بين تأثير هذا القهر على الشعب في بلد بمشاكل التخلف . .

فكأن ماركيز يطلق من خلال روايته، وبشكل فنى رائع، صيحة تحذير، مريرة، قاسية، تجعل الانسان اكثر ادراكا لموقفه الصحيح في الحاضر والمستقبل، وكما قال أنطون تشيكوف ذات مرة «ان الفنان لايعنى بحل المسائل بقدر مايعنى بطرحها»، وهذا مايفتح الباب - بالتالى - أمام القارىء لرفض هذا الطغيان المستشرى في البلدان النامية، سواء عانى منه القارىء أولم يعان..

ثانيا: لوحة فنية حية

قدم ماركيز في روايته لوحة زاهية الالوان وقاتمة أخرى أحيانا أخرى لحياة طاغية في مجتمع ما، فنجد [11] «أن الكاتب يصور انسانا ما بالذات، يستعرض مصيره، المشروط تاريخيا، بكافة أنواع المصادفات «وهذه المصادفات هي التي يضعها الكاتب في المقدمة ليتوصل عبرها ماهو ضروري»

وهذا مافعله ماركيز حين قدم البطريرك في سياق تاريخي محدد، حين دفعه الاحتلال الانجليزي الى اعتلاء عرش السلطة، بمساعدة عدد من جنرالات الحرب الأهلية، في نهاية صراع طويل الأمد للحروب الأهلية، توالى خلاله أربعه عشر جنرالا..

وبعد أن انفرد البطريرك بالحكم، تحول الى دكتاتور متوحد، ولقد نجح ماركيز في تصوير الدكتاتور انسانا حيا، حتى ليكاد يستدر الشفقة أحيانا [12]، ولعل هذا يؤكد كلمات الناقد جورج لوكاتش حين يقول [13] «ان حقيقة الانماط المعادية مصورة انسانيا، ليست هي التي تشير الى هذا التغلب البطىء المتردد على التحيزات (البرجوازية / الرجعية)، بل هو الموقف غير النقدي مع هذه الانماط في كليتهما الاجتماعية والانسانية، أى عدم ادراك محدود ياتها الاجتماعية والانسانية»

وهكذا قدم ماركيز البطريرك الطاغيه، انسانا، في رحلته الطويلة منذ المولد حتى الموت، في شكل فني متطور، استخدم فيه العديد من تقنيات الكتابة الروائية بشكل جديد، بالاضافة الى انجازات تقنية جديدة من خلال توظيف الاسطورة والخرافة والرمز بشكل فنى، في بناء الرواية (وهو ما أفردنا له في الدراسة جزءا مستقلا).

ثالثا: تعرية الديكتاتورية

تعتبر الرواية بمثابة موسوعة عن عالم الديكتاتورية الفوقي بكل بشاعاته ومتناقضاته، والكاتب يعرى كل سؤات الطاغية ببساطة رهيبة، كاشفا مايختفي خلف غلاف الطاغية الانسانى من نزعات سلطوية مد مرة للآخرين باستمرار (وقد أفردنا جزءا خاصا لذلك). ويكفي الآن أن ندلل بمثال واحد في شخصية الدكتاتور. وهو نظرته الى أعدائه، وهم كل مايخالفونه الرأى أو يشكلون خطرا ماعلى سلطته.. مثلما حدث في أعقاب موته الأول (موت شبيهة باتريسيو)، حين نفذ الحرس الرئاسي المهرجان الدموى، باغتيال كل الموجودين في قاعة الاجتماعات، «الذين كانوا ينفذون بكل سرور وشرف عظيم سيدي الجنرال، أمره الضارى بألا يخرج أحدحيا من مؤامرة الخيانة هذه، فقضوا برشاشاتهم على أولئك الذين حالوا الهروب من الباب الرئيس، وأصطادوا مثل العصافير أولئك الذين كانوا يلوحون من النوافذ، ومزقوا بالقنابل الفسفورية أولئك الذين كانوا ينجحون في الخروج من الفخ ويلجأون الى البيوت المجاورة، وأجهزوا على الجرحى بما أن كل متبق على قيد الحياة، حسب المعيار الرئاسى، هو عدو لدود مدى الحياة» [14]

هذا هو مفهوم الطاغية الاساسى للتعامل مع اعدائه.. ان موت اعدائه، قتلهم، واغتيالهم يعني اختفاءهم من مواجهته، من أن يصيروا أعداء له مدى الحياة.. وهو نفس المنطق الذي تعامل به مع كل من تصدوا لطغيانه، كما حدث مع بعض العسكريين الذين احتموابثكنتين، فد مرهم بعربة ديناميت، بدل أن ينصت لمطالبهم العادلةويتفهمها.. ويلقى أيضا القتل من يشاهد بعض مخازيه كزوج فرانشيسكا لينيرو التي اغتصبها في احدى نزواته وقطع شريكه الزوج اربا إربا، ويمتد الطغيان ليصيب ابناء الوطن الابرياء بالتعذيب والاغتيال على يد خوسيه أنياثيو وغيره من أجهزه مخابراته وحرسه الرئاسي..

ويبدو أن هذا نموذج للطغاه في دول العالم الثالث فنجد الطاغية كابريرا يعدم كل من يقف في طريقه، «وبذلك عاشت جواتيمالا فترة رهيبة غدا فيها كابريرا نوعا من الاسطورة لايراه أحد الا بطانته. ولكن البشر يرتجفون لذكر اسمه» [15]

هكـذا استطـاع ماركيـز تعـرية الدكتاتورية بشكل فنى، حقق رسالة الفن كما يوجزها آرنست فيشر «ان الفن لازم للانسان حتى يفهم العالم ويغيره. وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه»

رابعا: اندحار الدكتاتورية الحتمى:

أكدت الرواية بأساليب مختلفة، على حتمية اندحار الدكتاتورية وهزيمتها..

(2)

رواية زمنية

يبـدأ ماركيـز روايتـه بهذه الكلمات المركزة [16] «انقضت العقبان على شرفـات القصـر الـرئـاسي خلال نهـاية الأسبوع، فحطمت شبـاك النـوافذ المعدنية بضربات مناقيرها. وحركت الزمن الراكد في الـداخـل برقيق أجنحتهـا، ومـع بزوغ شمس يوم الأثنين، استيقظت المـدينـة من سبات قرون عديـدة على نسمـة رقيقـة ودافئة، نسمة ميت عظيم ورفعة متعفنة، عندئذ فقط تجرأنا على الدخول..»

هكـذا، منـذ الوهلة الأولى، يدخل القارىء مباشرة في خضم أحداث الرواية، دون أى تمهيد سابق، ويلفت نظره - منذ البـدايـة [17] - الى أن هنـاك عدة مستـويات للزمن الراكد.. ومع بزوغ شمس يوم الاثنين..، من سبات قرون عديدة «.. وبذلك يتأرجـح زمن الـروايـة بين مستويات مختلفة منها الزمن التاريخي الـذي تضطـرد فيـه الأحـداث للامـام ويبـدأ من نهـايـة الأسبـوع (الأحـد)، ومـع بزوغ شمس يوم الأثنين، ويستمـر متقـدمـا للأمـام. أمـا المستـويـات الاخـرى فتشكـل حركـة الـزمن في الماضى (الراكد)، وتمتد الى (قرون عديدة) [18]..

أوضـح الكـاتب - أيضا - منذ البداية موت البطريرك، وتجرأ مجموعة من المواطنين على دخول قصره. وهذان هما الخطان الأسـاسيـان، اللذان ستطـورهمـا أحـداث الـروايـة، أحـدهمـا البطريرك، ويرمز للدكتاتور بصورة عامة، ومجموعة المواطنين، الـذين يرمـزون للوطن المقهـور عمـوما.. مع فارق جوهرى في حركـة كل منهمـا في الـزمن.. فبينما نجد البطريرك قد مات منذ البـداية، لذلك تتحدد حركته بالزمن الماضى (الراكد) فقط ذهابا وايابا.. انه محاصر، مدان، مسربل في ماضيه، لاحاضر له ولا مستقبل، محكوم عليه بالفناء والنسيان..

وفي المقـابـل، نجـد حركـة المـواطنين تتحـرك في الـزمن الحـاضـر، ويـرتكـزون الى ماضٍ رهيب، مرير ويتطلعون نحو المستقبل بأمل بعد أن انتهى الدكتاتور.. انهم في حضور دائم، تنـدفـع حركتهم خلالـه تلقـائيا للامام.. هذا ماأكده، والح عليه جارسيـا ماركيـز، في البنـاء الفنى لروايتـه،.. فاذا شبهنا الرواية بالنهـر المتـدفق، يتكون باطنه من دوائر تتواصل لتتخذ في النهاية شكلا دائريا، بينما يكون سطحه زمن السرد الذي ينساب منذ بدء الـروايـة حتى نهـايتهـا، لتتـوالى فيـه الاحـداث، وتتطور للأمام باستمـرار، ليصبـح [19] «الـوسيـط الـوحيـد، تتفتـح فيـه الحياة الانسانية، وتحقق ذاتها».

ولمـا كانت الـروايـة من ستـه أجـزاء ليس فهـرس أو عناوين فصول، وهو نفس ماأتبعه الكاتب في روايته «مائة عام من العـزلـة» [20]، دليـلا لاستمـرارية الحياة الروائية وامتدادها.. فان ماركيـز يقـدم لنـا بدايات هذه الاجزاء الستة أوسطحها من خلال زمن السرد المتتابع، بواسط هؤلاء المواطنين.. حين نجد بداية الرواية تلح على اكتشاف موت البطريرك، ومحاولة التعرف على جثمـانـه بعـد أن نقرت العقبان وجهه (الجزء الأول). ثم وصول عربة عسكرية في منتصف الليل من باب الخدمة لتسليم نعش مع أغشيـة ذهبيـة وزخـارف أرجوانيه (الجزء الثاني). ثم العودة ثانية الى التشكـك في اكتشـاف موتـه (الجـزء الثـالث). ثم بدأت الاجـراءات المتعلقة بتهيئة الجثة وتطييبها (الجزء الرابع) وخلال الليل كانت القيادة تتفق على طريقة نشر نبأ موته من خلال نشرتين صحيتين (الجـزء الخـامس). وأخيـرا فجـر الثلاثاء تدق أجراس الكـاتـدرائيـة رائيـة قرعة الحزن العنيفة، ويتم تجهيزه على مائدة الـولائـم في قاعـة الاحتفـالات، ويحتـل الجنـود المـدججين بالسلاح الشوارع والميادين العامة، ويعلن يوم الثلاثاء يوم عطلة

رسميـة في الـوطن بقـرار أعلى من السلطة التي تدير شئون الدولة بمناسبة موت الطاغية (الجزء السادس).

وبـذلك يتضح أن زمن السرد الروائي (التسلسل التاريخي) - الذي يمثل سطح الرواية - يمتد منذ بزوغ شمس يوم الاثنين حتى نهار الثلاثاء، والذي يتمثل في حركة المواطنين سواء أكانوا داخل القصـر أوخارجـه. بينما تجيش أعماق نهر الرواية بزمن القصة الفعلى. حيث ماضي الـدكتـاتـور يبعث باكمله من جديـد، بتيـارات رهيبة تتصارع، تتقاطع، تتدفق حركتها تارة، أوتستكين تارة أخـرى. تغـور في العمق أحيـانـا، أو تطفـو للسطـح أحيـانـا أخرى. تغطى مساحة زمنية تزيد على القرن من الزمان. وهى في حركتهـا المحسـوبـة بشكل فنى، يستخدم فيها ماركيز تقنيات الكتـابـة الـروائيـة بأشكـال جديـدة ويبتكر تقنيات جديدة. في محـاولـة لاستعـادة ماضى البطـريـرك. الا أنـه حين تبـدأ ذاكرة الدكتاتور باستعادة ذكرياتها يكون هو مات فعلا. وهو ماسبق ان استخـدمـه وليم فوكنـر في روايـة «الصخب والعنف» في جزئهـا الثاني [21] فعندما يبدأ كونتن يستعرض ذكرياته، يكون هو قد مات فعـلا، ويفسـر جان بول سارتر ذلك بقوله [22] «وحينئذ يتفسر كل شيء، وفي المقـام الأول لاعقـلانيـة الـزمن: فمادام الحاضر هو الـلامنتظـر، فان العـديم الشكل لايمكن أن يتحدد شكله الا عن طريق حمل ثقيل من الذكريات كذلك فاننا نفهم لم يشكل الزمن «تعـاسـة الانسان الخاصة»: اذا كان للمستقبل واقع ما فان الزمن يبعـدنـا عن المـاضى ويقـربنـا من المستقبـل. لكن اذا صرفتم المستقبل، فان الزمن لايعود الا مايفصل، وما يقطع الحاضر عن نفسه..

وهكـذا استطـاع ماركيـز بشكـل فنى مذهـل أن يحـاصـر الـدكتـاتـوريـة في ماضٍ ذي حيز مغلق بلا مستقبل. بينما فتح الطريق على مصراعية أمام أبناء الوطن (داخل القصر وخارجه)، بحضـورهم، بقـدرتهم على الاستمـرار، لا ستشـراف آفـاق المستقبـل. وبـذلـك ظل الشعب حاضـرا في مقـابـل غيـاب الـدكتـاتـوريـة الحتمى من ناحية، والذي ألح الكاتب واكد على فنائها وموتها في بداية كل جزء لينهى الجزء الأخير بموت الطاغية النهائي..

وهـذه هى احـدى الحيـل الفنيـة المـدهشة التي قدمها ماركيز بشكل فنى مبهر، وهو ما أكده حين قال في حوار أجرى معه خلال عمله في هذه الـروايـة [23] «أجـل! اكتب عن وحـدة الـدكتاتور. كانت الـروايـة في البـدء نوعا من مونولوج يلقيه الطاغية، قبل أن يمثل أمام محكمة الشعب. ثم تعقد المونولوج وأتخذ منحى آخر».

هكـذا انتصـر فيـه الفنـان، فقـدم رداًفنيـا ملتـزمـا، أدان فيـه الـدكتـاتـوريـة، من خلال بنـاء فنى، عرض فيـه لعالم البطريرك الداخلى، مسجلا من خلاله موقفه المتميز من الاستبداد، وذلك [24] «بالاستعاضة عن الحركة الخارجية بالحركة الداخلية، وعن عقـدة الـروايـة بفلسفة في الحياة وتفسير لها».. وهذه هى السمة الاساسيه الحقيقية للاتجاه الجديد في الفن..

وان كان الكـاتب الأمـريكي وليم فوكنـر قد سبق ان استخـدم ذات الـتكنيـك في أحـد أجـزاء روايتـه العظيمـة «الصخب والـعـنف».. فأن ماركيـز حين لجأ الى ذات الاسلوب الفنى.. نفـذه بشكـل اكثـر تعقيـدا واتسـاعـا بحيث شمل العمل الروائى بأكمله، بالاضافه الى توظيفه الزمن الحاضر للتسلسل التاريخى، كى يعكس انطبـاعـات المواطنين ازاء موت البطريرك وازاء أفعاله السابقه، وذلك من خلال نسيج روائى واحد، يتسم بالامتداد.. والتكامل..

ويـوضـح الشكل المرفق حركة الزمن الروائى في كل جزء من أجـزاء الـروايـة، يظهـر المحـور الأعلى الـزمن التأريخى (زمن السـرد)، الـذي يمتـد منذ بزوغ شمس الاثنين من شهر اغسطس حتى نهـار الـثلاثـاء من نفس الشهـر، أى لمـدة يوم واحـد وعـدة ساعات، بينما يمتد زمن الرواية الفعلى لاكثر من قرن من الزمان وهو ماأظهره المحور الأسفل، والموضح عليه أهم الأحداث التي حدثت خلال هذه الفترة الزمنية.

ويـتـسـم هذا الـتخطـيـط بنـوع من الـتبسيـط، حيث أن الاسـترجـاعات لاتتم على مستوى واحد، بل على عدة مستويات وكلهـا في الـزمن الماضى. لكن هذا التخطيط للمحورين يتيح أيضـا أن نحـدد الانقطاعات في زمن القصة الفعلى حين يتم «في الحال تخطى مدد زمنية شتى تتلاشى الى العدم» [25] وذلك داخل

نفس الجزء، أو عند الانتقال من جزء الى جزء آخر في الرواية. . وهذا مايساعد على سرعة الايقاع في الرواية. .

كما يوضح هذا التخطيط التزامن والتناوب. . [26] «والتزامن هو أن يروى الروائي في فقرة واحدة حادثتين لايجمع بينهما الا كونهما جرتا في زمن واحد. والتزامن يتضمن التناوب، لأن الانتقال من حادث الى حادث آخر يعني تعليق الأول ثم العودة اليه، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه «أي انه نوع من الارتباط بين حدث يجري في مستوى معين من الزمن، يرتبط، ويتداعى بسببه حدثا آخرا حدث في فترة سابقه. . وقد ظهر هذا في الرواية اكثر من مرة نسوق لها المثال التالي. . فعندما كانت ليتسيا ناراربنو في قصره [27] . . . ورآها تستيقظ، رآها تنظر اليه، أماه، انها هي ليتسيا نارينوا اضطر ابي، متحجرة من الرعب أمام الشيخ الحجري الذي كان ينظر اليها بدون شفقة عبر بخار الكلة الناموسية الرقيق وهي مذعورة من نوايا صمته اللامرئية اذ لم يكن بوسعها أن تكشف برغم سنواته التي لاتحصى وسلطته اللامحدودة كان مذعورا أكثر منها، اكثر وحدة، اكثر حيرة وعلى نفس المقدار من الذهول والتجرد من السلاح كما في المرة الأولى عندما أراد ان يكون رجلا مع أمراة للجنود كان قد باغتها في منتصف الليل وهي تستحتم عارية في نهر. . . »

وهكذا نرى أن صعوبة لقاءه مع ليتسيا نازارينو تستدعي واقعة أخرى شبيهة حدثت في الماضي البعيد، عندما التقى لأول مرة أمرأة وجها لوجه، فيستعيدها، ثم تتتابع نفس مشاهد الواقعة الأولى مع ليتسيا نازارينو.

وتتناثرفي الرواية العديد من الاسترجاعات التي تقوم بها الذاكرة اللاارادية للبطريرك، لأنها [28] «لا ارادية فذكرياته هذه تشكل نفسها، لايجذ بها شيء غير التشابه بينها وبين لحظة أخرى مماثلة، فهذه الذكريات وحدها هي التي تحمل طابع الأصالة والصدق»

كما نلاحظ أن هناك العديد من الوقائع التفصيلية، التى تتكرر باستمرار وسط استرجاعات الزمن، منها للمثال عند صعود البطريرك الى غرفته للنوم فتسمع «قرقعة الرتاجات الثلاثة وهي تغلق، ثم المزاليج الثلاثة، ثم الدعامات الثلاثة للحجرة الرئاسية». .

يؤكد هذا التكرار، استمرارية دورة الحياة اليومية عند اعادة بعث البطريرك في ماضيه، والأهم من ذلك الالحاح على وحدته وعزلته وخوفه المتناهي بشكل فني بليغ. .

أمالماذا لجأ ماركيز الى هذا الاسلوب في معالجة الزمن، كما سبق أن فعل كثيرون غيره كوليم فوكنر وجيمس جويس وجون دوس باسوس وغيرهم فلعل الاجابة تكمن في تعليل سارتر عن حديثه عن رواية «الصخب والعنف» [29] . . . أعتقد أن علينا أن نبحث عن سبب ذلك في الشروط الاجتماعية لحياتنا الحاضرة. أن يأس فوكنر يبدو لى سابقا لميتافيزيقاه. . ان المستقبل بالنسبة اليه كما بالنسبة الينا جميعا مسدود. ان كل مانراه، كل مانعيشه يحثنا على القول «هذا لايمكن أن يدوم» ومع ذلك التغييرلايمكن حتى ان نتصوره تصورا الا بشكل كارثة. اننا نعيش في زمن الثورات المستحيلة، وفوكنر يستخدم فنه المدهش في وصف هذا العالم الذي يموت من الشيخوخة، وفي وصف اختناقنا»

وكذلك نجح ماركيز حين استخدم فنه المدهش في وصف عالم البطريرك، حين نقل لنا من خلال معالجته للزمن تفكك هذا العالم، وتآكله، وتفسخه. . كما ساعد بناء الرواية بهذا الأساس الزمني أن يشكل كل جزء منها كابوسا خانقا يضغط على القارىء باستمرار بشكل حاد. حتى تنتهي الرواية بموت البطريرك كما بدأت به، وليحثنا على القول أيضا «ان الدكتاتوية لايمكن أن تدوم».

وبذلك نجح ماركيز أن يحقق الوظيفة الدائمة للفن [30] «وهي أن يخلق لكل وكتجربة خاصة به، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه، والتي تمكنه من احتواء الانسانية بأسرها، ويتمثل سحر الفن في أنه يبين من خلال عملية اعادة الخلق هذه أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل وأن يخضع لسيطرة الانسان».

الهوامش

(1) الرواية التاريخية ص 416 جورج لوكاتش سلسلة الكتب المترجمة

(2) تاريخ الرواية الحديثة ص 126 البيريس منشورات عويدان - بيروت لبنان

(3) الرواية التاريخية ص 496

(4) انظر مسرحية كاليجولا البيركاس مسرحيات عالمية العدد 30 ترجمة علي عطية الدار القومية للطباعة والنشر 1966

(5) لمزيد من الايضاح أنظر دراسة «3 روايات بطلها دكتاتور» بقلم مرسيد س سانتوس موارى - ترجمة رفعت عطية ص 146 - 148 مجلة المسيرة - العدد الأول - كانون الثاني (يناير) 1980 - دار المسيرة للطبع والنشر - بيروت

(6) استورياس 104 د0 سامى الجندي مجلة آفاق عربية - السنة الثانية - العدد 12 عام 1977 - بغداد.

(7) 3 روايات بطلها دكتاتور ص 146

(8) 3 روايات بطلها دكتاتور ص 146

(9) لمزيد من التفصيل أنظر دراسة «قراءة في رواية» السيد من حقل السبانخ أويوتوبيا عصر العلم «بقلم حسين عيد مجلة الأقلام العراقية - يوليه 1982 وكذلك كتاب «الفلسفه السياسيه عند اخوان الصفاء» للدكتور محمد فريد حجاب (الباب الثاني الفصل الثاني - المبحث السادس «المدينة الفاضلة غاية الاجتماع السياسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1982.

(10) يقول ماركيز «ضريبة الكاتب السياسية، الايتهرب من معتقداته، ولا يتجاهل هل الواقع بل عليه أن يتيح للقارىء، خلال انتاجه الأدبي فرصة فهم حقيقة الواقع السياسى والاجتماعي في وطنه أوقارته أو عالمه على نحو أفضل».

من كتاب عزلة غابربيل ارسيا ماركيز ص 76 ميغيل فرناند يزبراسو ترجمة ناديا ظافر دار الكلمة للنشر - الطبعة الأولى - بيروت 1981

(11) الواقعية اليوم وأبدا ص 49 بوريس بورسوف - سلسلة الكتب المترجمة 19 - منشورات وزارة الاعلام العراقية - 1974.

(12) وهو ذات ماراه ستورياس حين عين سكرتيرا للمحكمة التي حاكمت الطاغيه كابريرا. «فكان مايراه كل يوم في سجنه. المفاجأة أنه وجده انسانا اقل من عادى. الطغاة لايكنون الا صغارا. كان يقول الناس مسكينا - من مقالة استوريا س د. سامى الجندي ص 103 مجلة آفاق عربية العدد 12 - عام 1977

(13) الرواية التاريخية ص 493

(14) خريف البطريرك ص 34 حارشيا ماركيز ترجمة محمد على اليوسفي - الطبعة الثانية 1981 - بيروت

(15) مجلة آفاق عربية ص 103

(16) رواية «خريف البطريرك» ص 9

(17) أوضح ماركيز أن « الجملة الأولى يمكن أن تكون المختبر الذي يعمل على تحديد عناصر كثيرة للأسلوب وللبناء الروائي بل وحتى يحدد مدى طول الكتاب». . الى هذا الحد يهتم ماركيز ببداية أعماله..

- أجرى الحوار: بلينيو مندوزا ترجمة ماهر البطوطى - مجلة الدوحة ص 153 العدد 85 يناير 1983 - دولة قطر

(18) يبدو ان البناء الزمنى للرواية، يلعب دورا أساسيا في بناء روايات ماركيز وهذا ماراه الناقد سيزار سيجر أيضا في دراسة له عن رواية «مائة عام من العزلة» بعنوان «استدارة الزمن عند جارسيا ماركيز حين يقول» يتميز مفهوم الزمن في الرواية بتداخل بعدين اساسين: أولهما التسلسل التاريخي الذي ينظم الاحداث، أما البعد الأخر فيتميز في انتقالات زمانية تتذبذت الى الوراء والى الأمام»

مجلة فصول ص 81 ترجمة اعتدال عثمان المجلة الأول - العدد الثالث - ابريل 1981 الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(19) الزمن في الادب ص 105 هانز مايرهوف

(20) وهو مايراه الناقد ركاردو حين يقول عن رواية «مائة عام من العزلة» في كتابة غابربيل غارسيا ماركيز أو فن الرواية». . و «وليس للرواية فهرس أو عناوين فصول. انها استمرارية، سلسلة اعادات»

عزلة غابربيل ماركيز 11 ميغيل فرناد يزبراسو ترجمة ناديا ظافر شعبان - دار الكلمة للنشر بيروت 1981

(21) أنظر رواية «الصخب والعنف» وليم فوكنر ترجمة جبرا ابراهيم جبرا دار الآداب بيروت الطبعة الثانية - يوليو 1979 (الجزء الثاني ص 126 - 234) والذي يحكيه كونتن).

(22) مواقف (2) ادباء معاصرون جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيش منشورات دار الآداب بيروت مقال «بصدد» الصخب والعنف « الزمنية لدى فوكنر ص 44

(23) عزلة غابرييل جارسيا ماركيز ص 20
(24) الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ 2 ص 463 آرنولد هاوزر ترجمة د. فؤاد دكسريا الهيئة المصرية العامة للكتاب
(25) قضايا الرواية الحديثة جان ريكارد ترجمة صياح الجهيم ص 256 منشورات وزارة الثقافة والاشارد القومى - دمشق 1977
(26) نفس المصدر ص 257
(27) رواية خريف البطريرك ص 140
(28) الرؤيا الابداعية ص 90 من مقال «بحثا عن الزمن المفقود» بقلم مارسيل بروست ترجمة أسعد حليم - سلسلة الألف كتاب 588 - مكتبة نهضة مصر بالفجاله 1966
(29) مواقف (2) أدباء معاصرون ص 47
(30) ضرورة الفن آرنست فيشر ص 293 ترجمة أسعد حليم الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

مجلة الثقافة الاجنبية

احتفلت الزميلة «الثقافة الاجنبية» بسنتها الرابعة قبل ايام. لقد استطاعت هذه المجلة بكادرها المثابر وعبر اعدادها الخاصة ومحاورها، ان تكون نافذة حية على اداب العالم وحضارته. نتمنى لها مزيد التقدم والتجدد والفاعلية.

الاقلام

البســاتين والرجال

حميد سعيد

في الظهيرةِ . . .
يستنفرونَ الصغارَ . . ويستنفرون الخيالَ . .
وقد يكذبون . .
فان ليالي البساتين تمنحُهم ألقاً . . وحقوقاً
نحاولُ تقليدهم . .
نتقافزُ كالجنِ حين يشيرون أو يطلبون مساعدةً . .
ونُصّدقُ مالا يصدَّقُ
نعرفُ اسماءَ أصحابهم . . ومزايا بنادقهم . .
والخناجرَ . . وامرأةً يتشهون ، ،
نعرفُ ضحكتها . . والمواجعَ فيها . .
ولم نَرها .
فهي حاضرةٌ معنا كلَّ يومٍ
ولم تك حاضرةً معهم . . .
فهي مشغولةٌ بهواها
ومزهوةٌ بصباها
ونركضُ في الطرقات الى حيثُ نحضِرُ اسلحةً
للذين يَذبّونِ عن شرف النخلِ . .
بعدَ قليلٍ تلّم الظهيرةُ أطرافها . .
ويلمّون جمعهمُ ، ،
يقفون بعيداً ، ،
وينتظرون الذين ألّم بهم جَزعُ . .
فالطريقُ الى النهرِ . . مسكونةٌ باللصوص . . وبالوهم
يمشون في نسقٍ . . والأخيرُ يشدُ على جسدِ البندقيةِ قبضتهُ

يستمدُ الشَجاعة منها
وتبدأ أغنيةٌ طفلةٌ . . فاذا ادركتها النجومُ
استفزت فتوتها . . .
زمَّ نهدٌ . . . وشبَّت حرائقُ عاشقةٍ
في انتظار فتاها
وبينَ سطوحِ المنازلِ والليلِ . . حقلٌ من البوحِ

كانَ الرجال الخلّيون . . يستعذبون صبابات أصحابهم .

وُيسّرونَ أشياخهم . . .
أن ابناءكم عاشقون

وعن حكمةٍ . .
يَصلون الى موضع القلب

في آخرِ الصيفِ تنأى البساتين عن حزنها ،
وتعيشُ البيوتُ مواسمَ أفراحها

في ليالي الشتاء الطويلةِ . . أو في الصباحاتِ . .
يستدرجون النجومَ التي انتشرت في العذوقِ المدلاّةِ

بين المدى والبنادقِ

بينِ الشجاعةِ والخوفِ
بينَ حبيباتهم والأغاني
ويستشهدون بها . .
أو بمن رحلوا . . . .
أو بنا . . . وكما يفعلون نصدقهم . .
نتظاهرُ انا كبرنا
نحاول ان نتآخى مع النخلِ والليل والادعاءاتِ
نجلسُ قربَ الرجالِ
فان زجروا عابراً دونما سببٍ
ومضى في السبيل الى حالهِ
أوهموا بعضهم . . . انه من لصوصِ البساتين

كانَ لنا ان نرى فيه . . لصاً مُخيفاً
فان أقبلِ الصيفُ ثانية . .
فتح الليلُ أبوابَهُ للصغارِ . .
لقد كبروا في عيون الرجالِ . .
نرافقهم . .
نتعايشُ والمِفردات التي فَتحت للعصافير حَقلاً
ولوَّنت الريشَ . . شدَّت مناقيرَها . .
فزهت في العيون . . لآلئُ سوداءُ ، ،
ارثُ الصحارى ووسمُ الحقولِ
نحاولُ ان نجدَ امرأةً . . نتغنى بها
فان نهرتَنا . . . ادعينا وصالاً . .
وان شهرَّت بادعاءاتنا . . وتلقفها الأقربون ، ،
هرَعنا الى بعضنا . .
وأختبأنا بعيداً عن الضاحكينْ

الأغاني
الأغاني
الأغاني
الا ايها الحزنُ من ذا الذي يضعُ الخبز بين يديك
فتمنحنا مضغةً . .
مرَّ دهرٌ وصرنا رجالاً . . .
لنا فتيةٌ كالينابيع
ليسَ بهم من زمانك غيرُ ملامحنا والعيون
نمدُّ لهم من مقامِ الصَبا شاطئاً
ونسوِّرهُ بالمواويلِ
ذلك موسمنا . . وَلهم موسمٌ
الأغاني
الأغاني
الأغاني
الا أيها الحزن ادعوك هذا المساء
وأدعو البساتين

ادعو النخيلَ الذي فارقتهُ الشواطئ
ادعو البنادقَ والجوعَ والذكريات . .
الى فرحٍ . .
يقفُ السامرون على بابهِ
يطلعون الى الفجرِ . .
حيثُ يزفُ الندى . . موكبَ السيسبانِ
وتنتشرُ الشمسُ في غابةِ الأرجوانِ
يفزُ القطا . . ونفزُ
وتقولُ بوزعُ قد دببت على العصا
هلا هزئتِ بغيرنا يابوزعُ

- جرير -

والتقينا بحثنا عن النخلِ . . . راودنا حُلُمُ . .
ان نرى بوزعاً في صباها
وسألنا الذين التقينا بهم . . من رآها؟
نجمةٌ ضيَّعت . . وأضاعت هواها

الصبايا أطلن المكوثَ على ضفة النهرِ
شاخَ المغني . . . وشخنَ . .
وهاهن يحملن احفادهن . . . يدندن لحناً .
تغلغل في الروحِ . .
كان يثير الحرائقَ تحتَ العباءات . .
يا ايها الرجلُ الغزلُ
انتظرتك التي أوقفتها أغانيك . . .
في شُرفةِ المنزل العائليَّ . . زماناً
ولم تأتِ تطلبها من أبيها . . .
وحاولَ غُيرك . .
فأستسلمت وطوتْ جُرحَها . . ومضت
وبقيتَ مُقيماً تراودكَ الأغنياتُ
فلا تستجيب لها . .
وتحاول ثانيةً ،

وتَحاول، ،
يابسةٌ زهرةُ الروحِ . . مسكونةٌ بالرمادِ
مَضى زَمن كانَ صوتُكَ يزرعُ في العتماتِ . . نجوماً
ويرسمُ في ضوئِها قمراً وَقحاً
يَتسللُ عَبَر الأزقّةِ . .
يطرقُ بابَ الحبيبةِ . .
يزرع في صدرها موسماً طيباً
وينام على سطح منزلها بانتظار الصباحْ

رأيتكَ تستقبلُ النهرَ . .
تَحكي لهُ قصصاً . . يستجيبُ اليها
فتمتدُ امواجهُ في يديك . . . تُبلل صوتكَ
توقظُ اوتارَهُ اليابسهْ . .
انها آخر الأغنيات . . تلمُّ على نارها البارِدْه
ذكريات البساتين . . . بوحَ الليالي . .
يجيء الشيوخ بأيامهْم
ونجي بأبنائنا . .
نلتقي . . انها آخرُ الأغنياتْ

يُقبلون من الطرقات . . . الى النهر
ينتشرُ الماء في الهفواتِ البريئةِ
في الضحك الغض
يبدأ سربُ العصافير . . . . لحناً
تباركهُ الشمسُ والطَمأنينةُ
يبعدُ عنا مخاوفنا . . . ويعيدُ الينا البساتين والعافيهْ
لغةً صافيةْ
وبلاداً مباركةً . . . ويداً حانيهْ

الكسندرا

خالد علي مصطفى

لم يكن يرى ـ حين يلتفت إلى جانبيه ـ الا أشباحاً مغطاة بالليل. أيقن، هو الآخر، أن ليس بمقدور أي شبح منها أن يميز وجهه في الظلمة المخلوطة. بالدخان ورائحة الخمر. مد يده إلى ربطة عنقه، فأرخاها قليلاً، وسحب نفساً عميقاً، ثم استدار إلى صديقه وقال: ـ. أحس بالاختناق. كيف يطيق هؤلاء الناس البقاء في هذه الزحمة طوال الليل؟»

-« لقد تدربوا على ذلك!»

-« يبدو أنك اكملت مدة التدريب!»

-« لتكن ليلتك الاولى هذه فاتحة لليالي القادمة. تدرب، ياصديقي، تدرب! وسترى كيف يجذبك هذا الازدحام إليه طوعاً.»

فقال وهو ينفض سحب الدخان التي نفثها صديقه في وجهه: -« لا أعرف كيف ستنقضي هذه الليلة؟»

-« على أحسن ما يرام!»

-« وهذا الاختناق؟»

-« ألم تقل لي بعد العشاء: خذني إلى المكان الذي تشتهيه؟ وها أنت المكان الذي أشتهيه. فلماذا ترفض، الان، ما طلبت؟»

-« ما كنت أتصور أن ألامر على هذه الشاكلة!»

-« لا عليك، بعد قليل ستنسى نفسك.»

-« مضت ساعتان والحال على ماهي عليه. . . . »

ثم تلاشى صوته في نفير أبواق وقرع طبول. ضغط بيديه على رأسه ـ وتأوه بعمقٍ. ظلت الاشباح في مكانها جالسة من غير أن تفر من هبوب الزعيق المفاجئ أماهو، فأحس كأن قوة خفية تدفع به للخروج. هب واقفاً وهو يقول: ـ «لست مضطراً لتخريب أعصابي. هيا نخرج قبل أن أنفجر!»

جذبه صديقه من طرف جاكيته بقوة، وأجلسه قائلا: -« أتتصور أنك قادر علي الهروب بمثل هذه السرعة؟ لن نغادر إلا أخر اثنين. اهدأ وتحمل. غداً تخف الوطأة!»

-« غداً؟! لن أغادر الفندق حتى لو جر ر تموني جراً!»

انتصبت على المسرح الصغير قامات الراقصات العارية. تعلقت عيناه بها، وراحتا تجوسان خلال أقايمها المشكوفة. أرأيت مثل هذا من قبل؟ كانت الأضواء تنصب على الاجساد العارية على هيئة أقواس قزحٍ حادة: تغيب تارة. وتظهر تارةً أخرى، وفق حركات الايدي والسيقان والوجوه التي تتشكل في إيقاع الرقص. التهبت في جسده الاسرار، وأخذت راحتا يديه تنقبضان وتنبسطان على كأس النبيذ. ظلت عيناه عالقتين بالاجساد الراقصة. دخل في الغابة، وانساب بين جذوعها. أحاطت به القامات العارية، وهي تدعوه اليها توقظ الافاعي. وتشابكت عليه الأغصان حتى لم يعد يرى شيئاً سواها. كل شئ مظلم، والجذوع الراقصة هي وحدها المضيئة. انتبه إلى نفسه في إثر ضربة كف وقعت على ظهره. خرج من الغابة غاضباً، فقال محتداً، وهو يحرك يديه بعصبية: -« ما هذا؟ ألا تدعني لحظة أتخلص فيها منك ومن هذا الاختناق؟»

فقال له صديقه وهو يرفع كأس النبيذ إلى فمه مبتسماً: -« لقد غرقت تماماً، ألا تدعو شيئاً لغد؟ خذ جرعة، ورطب جسدك الناشف. هيا!»

تركه يشرب وحده، وظل يحدق فيه متعجباً من قدرته على احتساء النبيذ. لقد أتى على زجاجتين، في حين لم يذق من الكاس الطافحة أمامه قطرة واحدة. اختفت الاجساد الراقصة عن المسرح الصغير، وعاد الهدوء إلى الحانة إلا ما يسمعه من همهمات الأشباح فيها سمع صديقه يقول: -« بعد قليل، ستظهر الكسندرا.»

-« من؟»

-« ألكسندرا!»

-« ومن أين لك بهذه أيضاً؟»

-« ستغني لك اغنية!»

-« تغني لي أنا؟»

-« ولم لا؟ الست جديراً باغنية من شفتي الكسندرا؟»

-« وما أدراها بي»

-« هذه المدينة ذات أسرار مكشوفة!»

-« حتى حين يطرقها غريب مثلي؟»

-« بعد يومين ستدرك أنك جدير بهذه المدينة بعد ان تذوق طعم

ألكسندرا!»

ـ« مثل جدارتك بها. »

ـ« اتسخر مني أيها القعيد؟ ألا تكفيك الصحراء في جسدك؟.. ألم تراقب نفسك حين كنت تنتفض كالمصروع!»

لم يرد على صديقه، ظل صامتاً يراقب حركات الدخان المخلوط بالليل. ـ« ماهذا الوجوم؟»

أحسّ أن في صوت صديقه رنة رقيقة، مشوبة بالشفقة تنقله من الجفاف التام إلى الرطوبة التامة. لم يشعر إلا وكفه ترفع الكأس وتهرقها في جوفه، ثم تضعها على المنضدة. مسح شفتيه براحة يده. تمشت الحرارة في مفاصله، وقال ـ« لا أدري ياعزيزي. المفاجأة غريبة، والجو خانق. لا تلمني، أرجوك... اطلب لي قدحاً من النبيذ.»

أخذت يداه تديران الكأس الفارغة بين راحتيه، وهو يحدق ببقايا قطرات النبيذ في قعرها. ماذا تريد أكثر من ذلك؟ وهل هناك مكان يطمح ان يذهب إليه أفضل من هذه المدينة؟ لقد انكسر حلمه، الان، في قعر الزجاجة الفارغة إلا من قطرات قليلة، وعاد الصدأ إلى وجهه، وفصله عن همهمة الجالسين المحصورة بين الجدران الضيقة. لقد أقام الصدأ سوراً من رصاص، وحجب عنه لذائد الليل. ظن أن مجلساً كهذا المجلس كفيل بانقاذ روحه المشروخة، غير أن شيئاً من هذا لم يحدث: مازال الشرخ قائماً، ومازال الظمأ شديداً، ومازالت الهوة عميقة. الحياة تنسلخ عن جلدك هنا، كانسلاخها عن جلدك هناك! ويلاحقك الظل من الشوارع المملوءة بقنوات الماء الاسن إلى الشوارع المغسولة بالضوء الليلي وامطار الصباح الغزيرة. وها أنت تجلس هنا، مع من يسر لك ان ترى فضاء غير فضاء الأزقة والجدران المتاكلة ـ تجلسان معاً في حافة «الليلة الأولى» غريبين، متآلفين، متنافرين، آمنين، مهددين. وحدك انت الغريب، النافر، المهدد... انتابته نوبة من الضحك المفاجئ: خرجت القهقهات من فمه كأنها فرقعات مدخنة قديمة. ـ«ما الذي يضحكك هكذا، بعد هذا الوجوم؟»

ـ« تذكرت صورة العازف الهندي في المطعم الذي تعشينا فيه، قبل ان نأتي إلى هذه العلبة الليلية!»

ـ« وما وجه الشبه؟»

ـ« أذكر الانَ وجهه الخالي من التعبير، وهو جالس القرفصاء، بثيابه البيض، على مصطبةٍ، وأمامه آلة مستطيلة ذات أوتار، راحت انامله ترسل منها أصواتاً خافتةً.. خيل إليّ أنه كان يتفحص وجه« بوذا»، ويدخل في « النرڤانا»، من غير أن يشعر بوجود الطاعمين الشاربين. أنا الان كذاك البوذي، أتقمص حالتي حين اكون جالساً في « كاردينيا»، في شارع «ابو نواس» لا فرق بين الحانتين، سوى أننا دخلنا هنا في طقس من عري الاجساد الليلية.» ـ«إنتبه... إنتبه إلى كتلة الضوء على المسرح، إنتبه!»

نظر إلى المسرح الصغير: رأى امرأة مدهونة بالاصباغ، ومجللة بالثياب الطويلة والشعر والمستعار. ماذا يستطيع أن يقدر من جمالها وهي مخفية تحت هذه الاقنعة؟ سمع صديقه يقول:

ـ« أتعرف هذه المرأة؟»

ـ«لا، طبعا!

«هذه أالكسندرا؟»

ـ«التي ستغني لي؟»

ـ«ألا تصدق؟»

ـ«كيف لاأصدق، وأنت معي ودليلي؟»

كانت تتلوى مع ضجيج الموسيقى وألوان الضياء المنصبة عليها من البروجكترات السقفية. ! وحين فتحت فاها بالغناء، ضاع صوتها في جلبة الموسيقى، ولم تبق منه إلا زمزمة غابت الحدود التي تقف عليها حروف الغناء. ركز نظره في قامتها. التفاصيل دقيقة ومنسجمة: وجه ضامر خلف أصباغ فاقعة، عينان واسعتان ضاع لونهما في ألوان التزويق الذي يحيط بهما ـ عينان خاليتان، إلا من بريق بارد طغت عليه أضواء البروجكترات السقفية كانت تتلوى بصوت ضاع في ضجج الالات النحاسية وقرع الطبول. قامتها، فقط، تعلن عن رشاقتها: تلتف بثوب طويل أسود، ينشق عن ساقين تظهران مرة، وتغيبان مرة ثانية، من غير ان يعلق بعينيه منهما سوى بياض ناصع مدهون بالضوء البروجكتوري. جمال بارد مضاء كالتماثيل افقده الغناء سكون الحجر! التفت الى صديقه وقال:

ـ«ماذا تقول هذه الفرنسية؟»

ـ«كلاماً في الحب.»

ـ«أيوجد هنا حب؟»

ـ«لا، لايوجد! الحب في ازقتكم القذرة!»

ـ«أتسخر مني؟»

ـ«لماذ لاتسكت، وتنصرف إلى سماع الكسندرا؟»

ـ«بربك، أهذا غناء؟»

ـ«ليس هذا مهمّاً، المهم هو أن الكسندرا ستأتي وتجلس معك، بعد أن تنتهي من وصلتها. لقد رتبت كل شئ!

ـ«تآمرت علي، إذن؟»

ـ«ألا ترحب بهذا.»

توقفت الموسيقى، وسكن جسد ألكسندرا. رآها تغيب عن

المسرح، وهي تلوح باحدى يديها لمن تظنهم معجبين بغنائها، دون ان يصفق لهـا أحـد، لقـد رأى العري كامـلاً، والاقنعـة المحكمة الشد على الرأس والوجه والجسد فالى أين تسحبه قدمـاه؟ تنـاهت إليه همهمات الجالسين، وظل صامتاً يفكر فيما رآه. أيكـون قد دخـل في التجربـة بلاتمهيد؟ حين هبطت به الطائرة، كان الظلام قد غطى كل شئ، وحين وصل إلى المدينة، ازدادت كثـافـة الظـلام في الشـوارع، وحين تنـاول عشـاءه في المطعم الهندي، كان الظلام قد امتد حتى إلى معزف البوذي. أما حين استقـر به المقام في هذه العلبة الليلية. فما عاد بميسوره إلا أن يتنفس الظـلام المخلوط بالـدخان ورائحة الخمر. لقد تم كل شئ حتى الآن في الظلام، فماذا رأى إذن؟

- «اين ذهبت؟ الاتـرى أن الكسنـدرا قادمـة؟» رأى صديقـه يقف، ويمد يده اليها بدت له اكثر ألفة مما كانت عليه وهي تلقي بزعيقهـا على الجـالسين: غاب عن رأسهـا الشعـر المستعـار، واستبـدلت بالثـوب الطـويـل ثوبـاً قصيـراً، وخففت من غلواء الأصبـاغ على وجههـا. وحين قدمهـا إليـه وصـافحهـا، فسح لها مجـالاً بينهـا وبين صديقـه، من غيـر ان تتـوقف عن الكـلام.

الحجاب مكشوف عنك أيها المتفرنس، والا فكيف تسنى لك ان تهب صديقتك إلى صديقك بمثل هذه السهولة؟!

-«أصحيح أنك ستكون بالشمس والصحراء، كما قال صديقك؟»

داهمه صوتها بلغة انكليزية ذات إيقاع فرنسي، ابتسم لها وقال:

-«أنت شاعرة أم مغنية؟»

-«ألاتطلب لي شمبانيا؟»

فقال لصديقه:

-«هذا دورك أيها الفارس المتفرنس!»

شربـوا نخباً مشتـركـاً. وبعـد أن اصبحت الكؤوس فارغـة على المنضدة قالت له:

- «سأصحبك الليلة إلى غرفتك!»

هكـذا دفعـة واحدة؟! ماذا ابقت له بعد ذلك؟ تطلع اليها صامتاً، من غير أن يعرف ما يقول.

-«مـابـالـك قد صمت؟ لقد فاجأتك، أليس كذلك؟» استدار إلى صديقه وقال له:

-«لا جازاك الله خيراً، ماذا فعلت أيها اللئيم؟»

-«أليس هذا أفضل من اللف والدوران؟»

-«أجميع الباريسيات على هذه الشاكله؟ أم هذه فقط؟

-«هذه فقط!»

التفت إليها وقال:

-«لقد أغراك بي هذا الملعون!»

-«حدثني عنك كثيراً. أنه يحبك، وقد شوقني اليك!»

-«تعجبين بأنسان قبل أن تعرفيه؟»

-«وماذا في ذلك، إذا حققت التجربة ماهو منتظر منها.»

-«وماذا شاهدت الآن؟»

-«لا شئ، طبعاً؟»

-«قد أخيب ظنك.»

-«الحكم لا يصـدر في هذا المكـان!» لم يستطـع ان يقدر إن كان قولها يصدر عن ذكاء أم عن عادة، غير أنها بدت له خطرة، لانها وضعتـه في المنـاطق المكشـوفـة، التي طالما عانى من سريتها. الطـرق، هنـا، ملغـومـة، ولا يدري ماذ ستكون نتيجة الانفجار!

قال كأنه يحدث نفسه:

-«كل شئ واضح!»

-«ماذا قلت؟»

ابتسم لها، وقال:

- «أرى أمامي سهلاً منبسطا.»

- «وماذا يقع في طرفه؟»

- «الأفق!»

- «ألا ترى شيئاً غير الأفق؟»

- «أرى أنني واقف في بدايتـه، وأن علي ان أقطعـه. لست بحاجة إلي دليل.»

- «يبدو عليك أنك انت الشاعر لا أنا»

- «الشاعر لا يغامر في المناطق السهلة!»

- «ألا تخشى الخطر في الجبال الوعرة؟»

- «واين هو الخطر؟»

رآهـا تستـديـر إلى صديقـه، وتتحدث إليه. أدرك، وهو يراقبها، أنهما يناقشان قضية مهمة. مهمة؟ ماذا تقول أزقة حارتة ووجوهها إن كانت هذه قضية مهمة؟ انصرف عنهما إلى كأسه يتطلع فيها. قبـل ساعـات من وصـوله، كان يمني نفسه بما تشتهي الأنفس في الغـرف المقفلة. بعـد ساعات من وصوله أصبح يتطلع في كأسٍ فارغة ليست له رغبة في ملئها.

لاحت له المنضـدة، من وراء الكأس، وهي تغيب مطـويـة في حواف الـزجـاجـة. لقد انكسـرت النفس في قعـر الكأس إلى شعبتين، تقول الأولى: هيا، وتقول الثانية: كلاّ!

أحس بيد الكسندرا تستقر على يده، وتبعث في جسده قشعريرة ورطوبة. قالت:

-« أما أن لنا ان ننصرف؟»

-«اقتراحك أم اقتراح عليٍّ؟»

-«لا فرق. أنظر حواليك!»

-«لم يبق أحد غيرنا!»

-«علينا، إذن، ان نقطع بعض الأودية الخطرة!»

-«مازلت ارى سهلاً منبسطاً.»

-«ألاتخشى الحفر المموهة؟»

-«وهل هناك حفر في ليل باريس؟»

وقال صديقه:

-«ألم تضجر من كناياتك الرّديئة هذه؟ هيا، لم تبق سوى دقائق، ويغلق البار أبوابه.»

حين أصبحوا في الخارج، لطمت وجهه برودة افتزجت بدفء الحانه. قال صديقه:

- «سأوصلك إلى الفندق مع الكسندرا، وأذهب إلى حال سبيلي. ماذا تريد اكثر من ذلك؟» لايريد من ذلك: كنوز ترتمي على قدميه ولم تمض عليه أربع وعشرون ساعة. ماذا يريد أكثر من ذلك؟ حين انفرد بها، أمام الفندق، بعد أن ذهب صديقه، قال لها:

- «لماذا لا نتجول في الشوارع الخالية؟»

- «انني متعبة، وعلي أن استريح.»

وفي الغرفة، قالت له، وهي تخلع عنها ملابسها:

- «قال لي صديقك إنك في شوق إلى مثل هذا المشهد.»

- «صحيح!»

- «لكن، لم يبد عليك ذلك؟» جلس على طرف السرير، وقال:

- «سيبدو لك ذلك، بعد قليل!»

-«لم تقل لي اسمك؟»

-«وما قيمة الاسماء؟»

-«لكي لا تظل علامة في السهل مجهولة!»

انها ترد عليه لغته، وتريد أن تبقيه في دائرتها التي ادخلته إليها. قال:

-«وهل يضيع إنسان بسبب علاقة صغيرة كهذه؟»

-«قد يكون السر فيها!»

-«ألم يخبرك به صديقي، مادام حدثك طويلا عني؟»

-«قلت لك نسيته!»

-«فلنترك الأسماء جانباً.»

-«لكنك تعرف اسمي.»

-«ليس هذا مهماً في مثل هذه اللحظة»

-«أتريد ان تبقيه سراً، لكي يصبح صعب التسلّق علي؟»

-«نحن الان في غرفة واحدة.»

-«صحيح. لقد اجتزنا السهل والجبل معاً!»

-«لا، خرجنا من حانة إلى فندق!»

-«وهذا يسهل مهمتنا.»

-«لقد اعتدت انت على ذلك!»

-«وأنت؟»

-« احتاج إلى سنوات عمرك كلها، لكي اصبح مثلك!»

-«والشمس والصحراء؟»

-« حارقة قاتلة.»

-«هنا يطيب الاحتراق والقتل! لماذا لا تخلع ملابسك؟»

ماهي أمامه عارية إلاّ من أوراق التوت: جسدٌ ضامر متسق التفاصيل، وبياض كالكلس. نهض واقفا وتقدم منها. مد يده إلى ظهرها وتقدم، تحسسه. ثم ارخاها إلى جانبه، وأخذ يحدق فيها. أية بساطة هذه التي قتلت به الشوق. أين الشمس والصحراء؟ أتكونان قد تخلفتا في الحافة؟ كلس ابيض، عينان لا تعبير فيهما، جسد يستلقى أمام أي زائر... قال لها:

«انتظري قليلاً، سأجعلك تتذكرين هذه الليلة طوال حياتك!»

تح الباب وخرج، ثم اغلقه عليها. وجد نفسه يمشي، على هل، في ظلمة مضاءة بمصابيح شاحبة في العودة إلى الفندق ستجد نفسها مضطرة للنوم وحيدة في غرفة غريبة. استدار من لزقاق الذي يقع فيه الفندق، واستقبله الشانزلزيه خالياً تماماً. لرابعة والنصف صباحاً. الظلمة وشاح شفاف. الأشجار انصاب كناء عارية. الجو بارد. صوّب بصره إلى ساحة الكونكورد يعرفها من أفلام السينما)، وهو يتطلع إلى البنايات القديمة لغارقة في بقايا الظلمة. وحده الآن في الشارع، والسكون شامل. لاح له في نهاية الشارع عمود مضلع، ذو طرف حاد يستند على قاعدة مرتفعة. حث خطاه، وأبقى عينيه مصوبتين إلى العمود خيل إليه أنه يستطيع ان يقرأ النقوش المحفورة على ضلاعه. ازداد إيقاع خطواته على الرصيف، ولم يعد يريد شيئاً، سوى المسلة المصرية... وهي تنتصب عالية... أعلى من كل البنايات والأشجار التي تحيط بالشارع.

زيـــــارة

خيري منصور

بعد منتصف الليل.. جاءْ
تتقدمه زهرة
من هوىً واشتهاءْ
دق بابا حصيناً
وفي مدخل البيت علق معطفه
قرب مرآتها
«فرأى طرفاً من رداءٍ
يجرّ الرّداء

خطوة..
خطوتان..
وكانا معاً
يرميان الغطاء
سقطت من ضفيرتها
نجمة..
نهض الضيف مرتبكاً
كان يبحث بين أصابعها عن مساء
حلَّ بعد المساء
أجلستْه وحلّت ضفيرتها
سقطت أنجم
وتعرّت سماءْ
وَدَعتْ ضيفها للعشاء
لم يجد في الاناءْ
غير تفاحتين من التعب العذب
والانتشاءْ

ارسكين كالدويل

رشـــقة رصَاصْ

ترجمة : علي الحلي

أطلق شخص ما النــار من غدارتــه مرتين، أو ثلاث مرات، وراح صوت الطلق الناري يثير الغبار المتطاير من البضائع المعلبة من على رفوف حانوت للبقالة، فأيقظ حشداً من الذباب المتراكم على النوافذ المطلة.

لم يسبق للمدينـة من قبـل ثلاث سنـوات أن شاهدت هيجاناً منقطع النظير مثلما رأته في ذلك الصباح، عندما راحت الكلاب البـوليسيـة الكبيـرة تقتفي آثـار اللصـوص الـذين سطوا على دائرة البريد حتى قاعة الصلوات في كنيسة «ماثودست».

كان صوت اطـلاق النـار مايـزال يدوي في آذان الناس، عندما انـدفـع أكثـر من عشـرين شخصـاً بين رجل وصبي من المخازن وصـالات اللعب، وتجمهـروا في وسط الميدان، حيث تتاح لهم فرصة رؤية ماحدث.

وعنـدمـا بلغوا المكان. كان معظمهم يهرول مسرعاً، ليرى ماحصل وهم على شكل دائرة.

ـ اني لأقسم لكم بان الغدارة كانت من عيار «45». قال بعضهم

ـ لكني لاأعـرف شخصـاً واحداً في المدينة يملك أفضل من عيار «38» أجابه أحدهم.

وفجأة انطلق شخص مجهـول، يعـدو من العمـارة الـواقعـة بين المصـرف ودكـان للحـلاقـة بصـورة مسرعة، وراح بعض الفتيان يقتفـون اثـره عبـر الميدان حتى وقف ملقياً ظهره صوب جدار من القـرميـد أمـام احد المخاز ن الصغيرة اما العمارة التي انطلق منها فكـانت مخـرجـه عن طريق السلالم، حيث تكدست على منافذه أرتال جمة من الذباب الخامل.

وفي الواقع، ان الأمر لايعدو واحدة من اثنتين. اما ان يكون هناك من اتصلّ به هاتفياً، أو أنه سمع صوت الطلق الناري بنفسه في منزله ذلك انه لم تمر ثلاث أو أربع دقائق حتي جاء «توي شو» عمـدة المـدينـة راكضـاً، ومعه حمالات بنطلونه، يحملها بشكل مفكوك، وعلى صورة مهلهلة. وهنا قال أحدهم:

ـ ما يزال الأمر مبكراً تماماً لكل انسان في هذا اليوم، لكي يتمرّن على استعمال الغدارة، أو حتى مجرّد اللعب بها. وتابع قوله:

ـاني لأعرف جيداً، بانني لن انهض بعد الفطور، لافعل مثل ذلك في الحين. كانت ربّـات البيــوت، اللواتي خرجن للمــدينــة مبكــرات لابتيــاع حاجــاتهن، قد أفلتن من الابــواب الخلفيــة لحوانيت البقالين. محاولةً منهن للوصول الى منازلهن، قبل ان يتجددّ اطلاق الرصاص تارة أخرى.

كان بعضهن يلبسن القبعـات، وهنّ يذهبن الى المخـاز ن حوالى السـاعـة التـاسعـة أو العـاشـرة صبـاح كل يوم. وانـه لمنظـر يثير الضحـك وانت تراهنّ واقفـات على أطـراف أصـابـع أرجلهن في هاتيـك المنعطفـات الخلفية، وكل واحدة منهن تحمل بيد حقيبة مشتـريـاتها، بينما ترفع باليد الأخرى تنورّتها الى الأعـلى! ركض «تـوي شو» صوب الجمهـور المحتشد في الميدان شاهراً غدارته ومثبتـاً شارة العمـدة على قميصـه في الـوقت نفسـه. وقـال وهو يلهث ويزفر:ـ أود معرفة تفاصيل اطلاق النار.

وهنا أشار بعضهم الى الرجل الواقف عبر الميدان، صوب الجدار القـرميـدي من المخزن الصغير، ولم يتذكر أحدهم، انه سبق أن رآه من قبـل، بيـد أنه يبدو كباعة الفواكه المتجولّين، الذين وفدوا من أقاصي الريف في ذلك الوقت من السنة.

ـ لاأعرف من أطلق النار. قال بعضهم، ثم تابع كلامه:

ـ ولكنه لايعدو الرجل الذي كان ينطلق مسرعاً.

ـ هل كانت معه غدارته؟؟ تساءل توي شو.

لم يجب أحد من المتجمهرين، بل راحوا يهزون رؤوسهم..

ـ حسنـاً. وبعـدئـذ؟! قال توي، وهو يلقي بند قيته جانباً ويبدّل وضع شارته على الجهة الثانية من قميصه، واستطرد قائلاً:

« ليس هناك ما يبعث على الفزع البته حول القضية»
وعندمابدأالجمهور بمتابعة توي عبر المخزن . كانت هناك امراة تنزل من درجات سلم الفندق الخلفية، وتدلف الى الشارع، وانطلق الناس يمرقون الى كل مكان من العمارة. وعندما ازدحم صالون الحلاقة بهم راحوا يتقاطرون داخل المصرف وصالة اللعب. اما المرأة التي كان عمرها في الواقع لايتعدى ثماني عشرة سنة، فقد كان معها مسدس من الفولاذ الازرق مع ماسورة طويلة.
وفي تلك اللخطة. وكز أحد الحاضرين « توي شو» منبهاً اياه، فاخرج توي رأسه من باب صالون الحلاقة، وأمر المرأة بالقاء سلاحها.
- دعي ايتها السيدة غدارتك على الارض! . قال ذلك وهو يجذب رأسه المحني الى الداخل، فما كان من الفتاة الأ ان أطلقت النار نحو الحائط باتجاه صالون الحلاقة، بيد متوترة، مما جعل المسدس يدفعها بشدة ويرميها الى الوراء، ملقاة على ظهرها. وبعد هنيهة. أخرجت أصبعها من أذنها، وراحت تحدّق الى جميع من حولها، لترى ما اذا كانت قد أصابت أحداً منهم. أو أي شئ أخر.

- مالخبر. سأله أحدهم، ثم مضى في قوله: «انك لست خائفاً ياتوي، كي تجردها من سلاحها؟! اليس كذلك؟!» وهنا سحب توي الحمالات، وألقاها على كتفيه مرة أخرى وقال:
- انها واحدة من قاطعات الطرق المحترفات، ثم تطلّع الى الخارج.
- انها قشور! . ياتوي، قال بعضهم ثم تابع حديثه: «انها لاتعدو أن تكون صبية ليس غير. انها لاتستطيع ان تصوّب حتى الى باب المخزن في تلك اللخطات. أخرج توي رأسه من جديد عبر الباب، ونظر الى الخارج بنظرة عجلى، ثم أعاده الى الوراء بسرعة وقال:
- انه لأمر مثير للضحك. ان امراة، كل تفكيرها حول السلاح، قبل ان تفعل أي شئ أخر غير ذلك حينما تسشيط قليلاً حول أمر من الأمور أو أي شئ من هذا القبيل. ان الطريقة تبدو لي مثل رجال تعلموا من الزمن: ان ما من شئ يُدفع، لكي يكفوا عن اطلاق النار عما حولهم عندما يكون بمقدور نسائهم ان يمسكن بالسلاح!
كان الرجل عبر الميدان قد تسّمر في مكانه، ولم يتحرك عقدة واحدة طوال الوقت. كان بلا بلاحراك تماماً. وكأنه عمود من التلفون في الاتجاه المضاد للمخزن.
-اي نوع من العمدة انت ياتوي، اذا كنت خائفاً من تجريد امراة من سلاحها؟؟! قال أحدهم.
- ها. اني لاأتذكر. بان تلك المخلوقة. كانت ضمن الصفقة، عندما أقسمت اليمين. لقد ذكروا لي لصوص البيوت المسلحين، واولئك الذين يسطون على المصارف، وامثال هؤلاء الناس فقط، ولم تُذكر كلمة واحدة عن قاطعات الطرق المحترفات!!
كانت الفتاة قد عادت الى عبور الشارع. وكانت ماتزال تبحث عن المداخل والنوافذ من خلال عينيها. عن الرجل الذي هرب عن طريق سلالم الفندق الخلفية. وعندما بلغت منتصف الميدان، تلفّتت الى ما حولها للمرة الاولى. ورأت الرجل يعود الى جدار المخزن. كان فزعاً للغاية لدرجة انه لم يستطيع أن يلتفت. أويغيب عن النظر. وهنا قال بعضهم:
- انها فرصتك الوحيدة ياتوي الأن!، قالها، وهويدفع به الى الباب: «اخرج الى هناك واندس خلفها. وسترى انهالن تعرف من الذي أمسك بها، إلّا ان توي حاول أن يمكث حيث هو ولكن الجمهور راح يدفع به ويخرجه. فوجد نفسه فجأة في الشارع، بينما بعضهم يدفع الباب بشدة ويغلقها.
ولولا انه أدبر وهرب، فليس هناك شئ يستطيع ان يفعله سوى ان يمضي باتجاه الفتاة نفسها مباشرة.
ثم تقدمّ توي على اطراف أصابع قدميه صوب الشارع خلف الفتاة، وحاول جهده الأيحدث صوتاًما. ومع كل خطوة يخطوها نحوها تفعل الفتاة مثله تماماً. ولبرهة من الزمن لم يفلح توي ان يتقدّم عقدة واحدة صوبها.
وعندما توقفت الفتاة لحظة، لتسحب جوربها الى ركبتها. . انطلق توي بصورة أسرع مما كان. وما كاد يصبح على بعد عشرين قدماً فقط منها حتى استفاقت الكلاب التي كانت نائمة تحت شجرة السنديان. كانت مرعوبة من الموت، بفعل الصمت الذي خيّم على المدينة، وراحت تعج بنباحها.
اما الفتاة، فكانت مرعوبة مثل الكلاب، أو توي، أو اي انسانٍ اخر. .
-لاتطلقي النار أيتها السيدة. لاتطلقي النار!، قال توي بتوسّل اليها، فما كان من الفتاة الا ان وضعت أصبعها في أذنها واطلقت النار باتجاه توي، فاخترقت الرصاصة أوراق وأغصان الشجرة

التي كان يضعها على رأسه . . فبادرها قائلاً :
ـ لم يسبق لي في حياتي أبداً، ان أطلقت النار على سيدة . . كان صوته متهدّجاً واهناً . . ثم واصل قوله : «أجل . . أيتها السيدة . وانّي على ثقة تامة، باني لا أروم فعلها الآن» ثم راح يشير الى شارة العمدة المتدلية على قميصه، دون ان يحول عينيه عنها .
ـ سيدتي . . أي شئ يحلو لك . . فافعلية، ولكن أرجو ألاّ تطلقي النار مرة أخرى، اذ ان اطلاق النار ضمن حدود المدينة يعتبر تحدّياً صريحاً للقانون .
وعندما راح زناد الغدّاره يفرقع في الخزانة الفارغة . . ألقتها تحت قدميها . وهنا انقضّ عليها توي وأمسك بها من خصرها، وقد بدت من الجهة الأخرى من الميدان، وكأنها قد اغمي عليها .
وعندما حاولت ان تفلت منه، أمسك بها بقوة . اما الرجل فقد عبر الى الرصيف . وكانت حبات العرق تتصّبب من جبينه، كالذرة المشويّة البيضاء . وفي تلك الاثناء أخذ الجمهور يخرج من المخازن صوب الميدان، بينما راح توي يسحب الفتاة الى الجدار، بالقرب من الرجل الشاحب الوجه، واجلسها بلطف، الأ انه أغمى عليها مرة أخرى . وكان رأسها متكئاً على كتف الرجل .

وفي تلك اللحظة، ركض أحدهم، وجذب توي الى الخلف قائلاً :
أظن اننا اليوم تعرّفنا على عمدة شجاع جداً بعد كل ما جرى، اذ لا يوجد هناك رجال كيثرون يستطيعون الخروج في وضح النهار، ويجردّون أمراة من سلاحها!
ـ ليس هناك من شئ يذكر، قالها توي وهو يرجع الى الوراء متيحاً للجمهور الفرصة لكي يحدقّوا اليه . وكانت الفتاة قد بدأت في استعادة وعليها ثم فتحت عينيها، وأخذت تنكمش على نفسها من الخوف، حينما رأت حشداً من الرجال الغرباء يحيطون بها، ثم تشبثت بالرجل الجالس بالقرب منها محيطة ذراعيها حول عنقه، ثم راحت تعصره بشدة، وكان الفتى يشعر بفظاظة وهو يبلع ريقه .
ـ اتشعر بالألم ياعزيزي؟! سألته الفتاة، وهي تحّول وجهه بين يديها، فما كان من الرجل إلاّ ان عاد من جديد يبلع ريقه بصعوبة في تلك اللحظات . . كان توي يشق طريقه بين الجمهور المحتشد وكان الرجال والفتيان يتراجعون الى الخلف، ليفسحوا له مجال المرور .
وعندما اجتازهم، القى بحبال الحمّالات على كتفيه . . كان على علم بما سيدور، مثلما عرف من قبل بانه فعل جهده في الحد من ذلك وهنا تبعه بعضهم وقال :
ـ أرجو أن تسرع الى منزلك، وتستريح الآن بعض الوقت ياتوي ثم تابع كلامه :
«اني لأعرف، بانك منهوك تماماً، بعد ان انتزعت السلاح من تلك الفتاة الصغيرة النحيفة . . . بينما راح الجمهور يقهقه، ويضحك عالياً وسادته حالة من الصخب والجلبة، حتى ان توي لم يستطع ان يسمع ما قيل له، بل انطلق بعدونحو جهة ما بأسرع ما يستطيع .

من قصائد العدد القادم

الحرب	ياسين طه حافظ
قرطبه	علي جعفر العلاق
ارفض ان اعطي دماً	ترجمة : فاروق سلوم
بغداد	عبدالمطلب محمود
قصائد الماضي	فاروق سلوم

النـــداء الاخيـــر

راضي مهدي السعيد

تقولُ المداراتُ والأَشرعَه
تقولُ الظلالُ التي كنت تأوي إليها وكنتَ
تعانقُ صحوِ تها في دعَهْ :
أتيت لتقرع أبوابَ هذا الزمنْ
وتفتحُ رغمَ إنكساراته كلّ أسوارهِ المغلقه
نداءِ من العشقِ ـ عشقِ الينابيع ـ ضمّ الوطنْ
هوى يمنـــحُ الـــروحَ ماتمنحُ الشمسُ للأرضِ
والأعين المطبقه .
أتيتَ وفي كلّ جارحةٍ فيكَ جرحٌ كبيرْ
لتغسل كلّ جراح الليالي التي عذبتها خطاها
وتولدَ أغنيةٌ تلتقي في المهبّ العسيرْ
مواسمَ صحوٍ وأعراسَ دنيا قد إستيقظتْ من كَراها
هنا . أنتَ ياطائراً أنكرتْ صوتَه غائماتُ الدروبْ
سنينا ، وألقتْ به خلفَ أسوارها
تعودُ لتحملَ ثانيةً شفةً ما اعتراها النضوبْ
ولا أنطفأتْ جمرةً أو خبتْ في المدى نارُ أوتارِها

أعدْ صوتَكَ الآن عد طائراً في حناياهُ ألفُ احتراقْ
فما يعشقُ الأرضَ غيرُ النشيدْ
وما تلتقي الشمسْ في فرحةِ واعتناقْ
بغير فمٍ يولد الشدوُ فيه التماعاً جديدْ

أتيتَ لتوقظَ هذي الشعابْ
وتوقدَ في ليلِها للضحى ألفَ نبعٍ وواحهْ
فأسرجْ حروفَكَ واحملْ صداها كتابْ
ليقرأهُ زمنُ جئتهُ أنت محترقاً كي تداوي جراحَهْ

هوَ الصوتُ في شفةالطائر المحترقْ
نداءٌ من الأبدِ السرمديّ المعمدْ.
ونبعُ ضياءٍ تغنّي له الشمسُ قا فلةً تنطلقْ
الى كلّ بحرٍ تناءت شواطئُهُ في المدارِ المؤبدْ.

لعلكَ في لحظةِ الصحوِ تدري
لعلكَ من بين كلّ الرجالَ الذين استراحتْ
خطاهمْ
وانزلهم مركبُ في المحطِّ الاخيرْ
غريبُ ولكنهُ عنهمُ غيرنُاءٍ وفيه الى
صوتِهم ألفُ خيط وسرْ
لعلكَ في لحظةِ الصحوِ تدري ويدري مداك
الكبيرْ
بأنكَ أنتَ النشيدُ الذي سوف
يبقى علامة هذا الزمانْ
وأنكَ في عالمِ الشدوِ سوفَ تظلُّ الصدى الخالدَ
الصوتَ والنغمَ الملتقي بالليالي بأنأى مكانْ.

اللغة وحدودها

راضي حكيم

يتميز الانسان عن سائر المخلوقات بعقله، وقد استطاع بواسطة العقل ان يبتكر كثيراً من الابداعات الرمزية، ومن بينها اللغة.

واللغة بدون شك، تعد من أعظم انتاجات العقل البشري وأكثرها غموضا في ذات الوقت. . . . وبين النداء الحيواني الواضح للحب او التحذير أو الغضب، وبين أدنى إنسان، كلمة - قد تبدو تافهة -، ولكن في هذه الكلمة. . . يكمن يوم كامل من الابداع، أو فعل كامل من التطور.[1]

وبطبيعة الحال فان الحيوانات لاتتكلم، والسبب في ذلك هو أنها لاتملك لغة كالبشر. ومع ذلك فان الحيوانات يتصل بعضها بالآخر، بيد ان هذا الاتصال يتم عن طريق آخر، غير منهج الكلام.

فالحيوانات تعبر عن إنفعالاتها، وتشير الى رغباتها، ويضبط سلوك أحدها الآخر، عن طريق الايحاء (suggetion).

فعلى سبيل المثال فانه يمكن لاحد القردة ان يأخذ قردا آخر ويلقى به في لعبة ما، أو الى المكان الذي يرقد فيه، وقد يمد يده طالبا الطعام، بل قد يستقبل الطعام المقدم له، ومع ذلك كله، فانه حتى القردة العليا لاتعطي أية إشارة الى الحديث. وعلى هذا «فان اللغة هي الخط الفاصل بين الحيوان والانسان»[2].

وكثير من النظريات التي بحثت في أصل ونشأة اللغة قد أفترضت بان الانسان قد أصبح أنساناً بفضل اللغة، وبالتحديد عندما بدأ الكلام.

«فاللغة هي أكثر الأشياء التصاقا بالانسان، لهذا فانها قد أفترضت منذ القدم بأنها منحة قد اعطيها الانسان منذ ان خلق»[3]

لكن لماذا يملك جميع البشر اللغة؟ لان لهم نفس الطبيعة السيكولوجية، تلك التي جعلتهم يصلون الى هذه المرحلة من التطور كبشر، وأصبحوا ذوى نشاط يسيطر على استخدام الرمز وصناعته.

ولاشك في أن كلمات اللغة نفسها رموز، واللغة تعد رمزية. والوظيفة المميزة للمخ البشرى، هي أنه يستخدم الرموز ويبتكرها، وعندما تتحدث لانجر عن هذه الوظيفة فانها تعني كل انواع الرموز، ومن بينها اللغة.

فالكلمات تنقل الافكار. . هذه القوة للتفكير في الاشياء تعبر عن نفسها من خلال اللغة، الخيال، التأمل، وهذه انتاجات أساسية للعقلية البشرية تلك التي لايمكن للحيوانات ان تشارك الانسان فيها.

واللغة تعبر دائما عن العلاقة بين الافعال والاشياء أو لعلها تعبر

عن أبعادها. انها دائما تشير الى الحقيقة، اما اللغة التي يستخدمها الحيوان فهي لغة الاشارات وهي ليست لغة على اي حال، وماهو أهم من ذلك بكثير أنها لاتؤدي الى اللغة[4].

وعلى سبيل المثال فان الكلاب التي تعيش مع الناس يمكن أن تتعلم وتفهم كثيراً من الاشارات اللفظية، بيد أنها لاتفهم هذه الاشارات الا على أساس أنها إشارات ترتبط في علاقات مع الأفعال الخاصة بها، كما ان القردة لايمكنها ان تتعلم اللغة ويترتب على ذلك بالضرورة انها لايمكنها التحدث. بينما نجد الطفل الذي يملك نصف دستة من الكلمات فقط، يمكن ان يتحدث. هذا هو الاستخدام الاساس للكلمات. فالكلمات (تفهم بالنسبة للكلب على أنها وظائف أشارية مثل الجرس الذي يدق ليعلن عن الغذاء)..

«فالناس عندما يتحدثون عن لغة الحيوان فانهم عادة مايشيرون الى مثل هذه الاستخدامات للاشارة عند الحيوانات»[5].

واذا كانت الحيوانات تصدر أصواتا في بعض الاحيان، فان مثل هذه الاصوات انما للتعبير عن النفس أو للاشارة الى بعض الحالات البيئية.

اما الوظيفة الاساسية للحديث فهي ان يكون له معنى، أو يتضمن شيئاً ما أو يدل عليه، ولاوجود لهذا فيما يصدر عن الحيوانات من أصوات. ولو كان للحيوانات لغة لكنا نجد لديها مثل هذه الاصوات ذات المعنى الانفعالي.

«والطفل أيضاً، حين يستخدم بعض الكلمات القليلة، فمن الطبيعي ان هاتيك الكلمات لم تكن (نعم) ولم تكن (لا) ولكن هذه الكلمات القلائل كانت ذات دلالة»[6].

لابأس إذن من الافتراض بان الحديث هو غريزة الانسان التي تميزه عن بقية المخلوقات، وأن الانسان بطبعه هو اللغوي القمة (The Lingustic Primate) فليس في مقدور القردة ان تستخدم كلمات محددة مثل الاصوات التي ترمز الى الوجدانيات او ان يكون بامكانها ان ترمز الى الافكار، لذلك فمن الصعب لو فعلت ان ننكر عليها قوة الحديث.

بيد أن سلوك هذه الحيوانات إنما يشير الى انها تستخدم مثل هذه الاصوات لكي تشير فقط الى الانفعالات، وربما الى الرغبات الخاصة بها.

فالتعبيرات الصوتية التي تعبر عن الحب عند هذه الحيوانات ان هي الا أعراض لانفعالاتها، فليست لها أسماء، ولا رموز هناك تمثلها.

واللغة الحقيقية تبدأ عندما يحتفظ الصوت بالاشارة الخاصة به وراء موقف النطق الغريزي الخاص به. ليس عندما يقول فرد بذاته «. حبي . حبي» ولكن عندما يقول «أنه يحبني، أنه لايحبني»

على سبيل المثال فاننا لانجد أية محاولة من جانب الشامبنزي للنطق، فالاستاذ كيلوج (kellogg) وزوجته أحضرا شامبينزي صغيراً يدعي (Guc) فبقي معهما فترة من الوقت فلاحظا انه حتى عندما كان يعيش هذا الشامبنزي في بيئة لاشخاص يتكلمون فانه لاتبدو منه أية محاول لاستخدام شفتيه اولسانه او اسنانه لانتاج أية منطوقات utteranves .

بينما في حالة الانسان نجد ان هناك محاولة مستمرة للعب بالاصوات تبدو في أية استجابة للغو أو ثرثرته His Chnttering ولهذا فان اللغة التعلم، وحيث لايكون هناك معلم لايكون هناك انجاز لهذا التعلم.

هذا يقودنا الى ان نعود الى المشكلة القديمة والغامضة، فليس ثمة أنماط أولية Prototypc في الحديث عند القردة العليا.

والمفتاح الحقيقي للغة هو «الاتجاه الى ان نرى الحقيقة بطريقة رمزية (7) لهذا فان معظم الابحاث حول الاصول الخاصة بوظيفة الحديث قد أسيء توجيهها فيما ترى لانجر.

واذا كانت الوظيفة الاولية للغة هي الاتصال. فان الاتصال عن طريق الصوت الذي نراه عند القردة، ان هو الا استخدام براجماتي للاصوات، لهذا فمن الضروري البحث عن السلوك الرمزي. ومن المدهش بالفعل أننا لانجد أية أثار محددة للسلوك الرمزي عند الشامبنزي.. هذا السلوك الرمزي هو جوهر اللغة، وهو مايتميز به الانسان.

وجوهر اللغة هو الصياغة والتعبير عن المفاهيم وليس الاتصال الخاص بالرغبات الطبيعية. أو تلبية الاحتياجات.

وشهادة هيلين كيلر (Helen Keller) تؤكد ذلك.فبعد كل الجهود التي بذلها معلمها في الدروس اليومية لكي يجعلها تستخدم كلمة مثل (فنجان) لكي تشير الى الشيء، فان المعنى الخاص بكلمة (ماء) قد أضاء فجأة، ليس عندما كانت بحاجة الى الماء، ولكن عندما اندفع تيار الماء في يدها.

أن عالمنا الاولي عن الحقيقة عالم لفظي (Verbal) فبدون الكلمات لايمكن لخيالنا ان يعود الى الاشياء المميزة او علاقاتها، ولكن خارج البصر يعد خارج العقل. (Out of sight is out of mind) هذا هو السبب الذي جعل قرد كهلر لايستطيع استخدام العصا

لكي يصل الى الموز إلا في حالة النظر الى العصا والموز في وقت واحد، ولايمكنه ان يفعل ذلك اذا حول عينيه بعيداً عن الموز لينظر الى العصا. وبوضوح فانه ليس في مقدوره ان ينظر الى أحداهما بينما هو في ذات الوقت يفكر في الاخرى.

«ان القرد ببساطة لايعرف شيئاً عن العلاقة بين العصا والفاكهة لان حضورهما معا غير مرئي بالنسبة له»[8]

فاذا كانت اللغة قد أعطتنا وسيلة للاتصال بعضنا ببعض إلا انها فوق هذا قد اعطتنا قوة التفكير، وقوة الوعي بأشياء كثيرة حالما تعطى معا بخبرتنا، بل أعطتنا قوة إدراك الاشياء والحالات التي لاتوجد أيضاً. ذلك لان حيواتنا هي دائما اطار الامكانية والافتراضات التصورية التي لايمكن للحيوانات أن تشاركنا فيها.. ان الحيوانات تعيش في بيئة، بينما يعيش الانسان في عالم...

ان أعظم تغيير تم بواسطة اللغة هو زيادة مجال الوعي عند الكائنات التي تملك هذه الهبة، ان وعي الحيوانات للاشياء يكون دائما في مكانها وحياتها الخاصة أما بالنسبة للانسان فالماضي قصة، والمستقبل قطعة من الخيال[9] لهذا السبب فان حياة البشر تختلف تماما عن حياة الحيوان.

قوة اللغة تبدو في انه يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير اليه أو ترمز إليه مباشرة ذلك لانها قد ترمز لاشياء غير مباشرة بل قد تكون المعاني فيها رمزا.

فكلمة الضوء تشير مثلا الى ظاهرة فيزيائية يمكن أن تدرك مباشرة عن طريق العين، غير أن (الكلمة) نفسها هي رمز منذ قديم الزمان للمعرفة، الذكاء، العقل، الحدس المنطقي (تلك الكلمة التي أطلق عليها جون لوك Jone Lockc الضوء الطبيعي).

هذا يجعل التحديد والشرح ممكنا في اطار اللغة ذاتها. ويسمح لنا بأن نعبر من تعبير لآخر ونبنى فكرة معقدة من افكار بسيطة»[10].

وقد تستخدم اللغة في الاعلان عن حضور شخص ما، أو أن تحذر من شي، ما، أو أن تعبر عن الالم او السرور، أو حتى في توجيه الفعل... وغير ذلك كثير.

غير أن اللغة هي أساسا أداتنا الاولية للتعبير التصوري، فالأشياء التي نتحدث عنها تؤثر في الاشياء التي نفكر فيها... والكلمات هي حدودنا للتفكير، تماما مثل الحدود التي نقدم فيها أفكارنا[11].

وعلى ذلك فاللغة ليست مجرد مجموعة من الرموز لان أشكالها لاتقف عند هذا الحد... لكنها تبدو في انماط معقدة، وبذلك تنتج لنا كثيراً من العلاقات المعقدة في معناها. فاللغة «صورة عالية من الرمزية»[12].

وبفضل الوظيفة الرمزية للغة «فان اللغة تبدع عالما، كما أنها تقوم بدور الحضور والتمثيل، ويصبح من المستحيل أن يعرف الانسان نفسه بدون اللغة»[13].

على أن سوزان لانجر تنسب الى اللغة وظيفة أخرى ذات أهمية خاصة، حين ترى أن اللغة هي التي تعطى شكلا لخبراتنا الحسية، فاللغة هي التي تجمع انطباعاتنا عن الاشياء التي لها أسماء فتجمع الاحساسات المناسبة الى نوعيات من الاسماء الوصفية... فالخبرات الحسية تبقى مجرد انطباعات حتى تعطيها اللغة شكلا، تماما مثلما يفعل الفن حين يعطى لخبراتنا الباطنية شكلا.

واذا كانت مهمة اللغة هي ان توصل الافكار، فانها قبل ان توصل الافكار تعطيها شكلا بحيث تجعلها واضحة، أو تجعلها على نحو ماتكون»[14].

وبدون الكلمات تبدو الخبرة الحسية مجرد انطباعات شاحبة ذاتية تماما مثل عواطفنا، بيد أن الكلمات تجعلها موضوعية حين تعطيها شكلا عندئذ يمكن أن نفكر فيها ونتذكرها أيضاً. فاللغة هي التي تعطى الخبرة الخارجية شكلا، فتجعلها محددة وواضحة.

من المؤكد اذن أن الكلمات من حيث هي رموز لاتعنى الاشياء بقدر ماتعني الافكار الخاصة بهذه الاشياء «ان الكلمات قد تستخدم كأشارات ولكن هذا النوع من الاستخدام ليس هو الدور الاساسي للكلمات. فالدور الاساسي للكلمات هو استخدامها كرموز لا كأشارات فالكلمات في العادة تصحبها أفكار»[15]

وأهمية اللغة تتبدى في وظيفتها الرمزية، «وبواسطة فاعلية اللغة يمكن أن نفكر، ونتذكر، ونتخيل. وفي النهاية ندرك عالما من الوقائع. يمكن أن نصف الاشياء ونعيد تمثيل العلاقات، ونعبر عن القواعد الخاصة بتفاعلاتها الداخلية، ونتأمل وننفذ في عملية رمزية معروفة كالتفكير Reasoning»[16].

ولعل هذا هو السبب الذي جعل لانجر ترى ان اللغة هي الوسيلة الوحيدة لوضوح الفكر، كما أن كل ماهو غير منطوق، هو

وجدان . . هيهات للغة ان تعبر عنه .

واذا كانت اللغة في نظر لانجر تتميز بهذا كله ، فان «في اللغة ماهو أكثر حيوية ، أنه المبدأ الخاص باللغة ، (وقد يكون هذا المبدأ متعلقا بكل الانواع الرمزية) ألا وهو المجاز MetAphor [17]

والمجاز من أعظم المعاني للرؤية التجريدية ، والتي تتبدى فيها قوة العقل البشرى في أستخدام الرموز التمثيلية ، فان كل خبرة جديدة أو فكرة جديدة ، حول الأشياء ، تنقل أولاً وقبل كل شيء بعض التعبيرات المجازية .

من الصعب بطبيعة الحال ان نقول ان المجاز أثر يعتمد أساساً على الوعي ، إلا انه القوة يمكن للغة بواسطتها ولو بكلمات قليلة ، ان تولد كلمات ومعاني جديدة .

وأعظم مافي اللغة وظيفتها الرمزية ، وأعظم مافي رمزيتها هو اتجاهها ان تصبح مجازية Metaphorical فعظمتها ليست في كونها تتضمن أشياء ، ولكن في كونها (تعني) .

ويعد المجاز قانون النمو في كل علم الدلالات Semantics انه ليس تطوراً ، ولكنه مبدأ (principle) والمجاز ببساطة هو مبدأ تقول به شيئاً بينما تعني شيئاً آخر . فهو ليس لغة ، لكنه فكرة معبر عنها بواسطة اللغة ، أنها فكرة تعمل كرمز في تحولها الوظيفي ، لكي تعبر عن شيء ما . » [18]

ولايفوتنا ان نذكر ان لانجر تنظر الى اللغة على أساس ان لها أيضا وظيفة تشكيلية وتعبر عن ذلك بقولها إنه من الخطا ان نتحدث عن وظيفة اللغة الاتصالية ، ثم نهمل الحديث عن وظيفتها التشكيلية .

● اللغة ليست هي الاداة الوحيدة للاتصال او التعبير :

ومع ان سوزان لانجر تنظر الى اللغة مثل هذه النظرة ، وتؤكد على أهميتها وتنسب لها عديدا من الوظائف غاية في الأهمية . الا انها ترى ان اللغة ليست سوى صورة واحدة من صور الرمزية ، وان هناك صورا رمزية أخرى . . الى جانب اللغة ، واذا كانت أحدى وظائف اللغة هي التوصيل ، فان ثمة نشاطات بشرية أخرى غير اللغة ، مثل الاسطورة او الفن . . يمكن ان تقوم بهذا الدور اقوى مما تستطيع اللغة ان تفعل . .

لهذا فان أحدى المشكلات التي تطورت في فلسفة اللغة هي العلاقة بين الرمزية اللغوية ، والأشكال الاخرى من الرمزية» [19]

وعند النظر الى الاشكال الرمزية الاخرى نستطيع ان ندرك «ان بعض الرموز غير اللغوية تكون أقدر على التعبير من الرموز اللغوية . ففي الفن يمكن للصوت أو اللون أن يقولا أكثر مما تقول الكلمات . . كذلك الانغام والايقاعات ، بهذه النظرة تكون الموسيقى أعظم الفنون الميتافيزيقية . . والشعائر الدينية تعدُ أعمالاً رمزية أيضاً . قد تنقل من المعاني وتعبر عنها أكثر مما تستطيع الالفاظ .

حتى في العلم نفسه فان الرموز غير اللفظية ، يمكن ان تمثل العلاقات بين الاشياء اكثر من أي تعبير بالكلمات [20]

اللغة ليست هي الأداة الوحيدة التي عن طريقها يتم تشكيل مفاهيمنا ، فالهدف الرئيسي للكلمات في أستخدامها الاجتماعي هو وضع ملصقات Labels على الاشياء .

على هذا فان الاستخدام الشعري للكلمات ليس في الاساس أستخداما بغرض الاتصال . فاللغة هي مادة الشعر ، ولكن مانفعله مع اللغة في الحياة الفعلية مختلف تماما لان الشعر ليس نوعا من الاستدلال . لذلك فان مايبدعه الشاعر خارج الكلمات أو ردود الافعال العاطفية ، هذه الاشياء المبدعة هي عناصر للشعر ، وهي ماأطلق عليه سيسل دي لويس Cecil day Lewis الصورة الشعرية Poetic Image فالاستخدام الشعري للغة هو اساسا استخدام تشكيلي .

«فالشعر ينبع من قدرة اللغة على صياغة الشكل الخاص بالحقيقة ، هذه القوة تختلف إختلاف اساسياً عن وظيفة اللغة الاتصالية» [21] .

● حدود اللغة

وعلى الرغم من ان اللغة تملك هذه القدرة الا انها تفشل بطبيعتها في التعبير عن الحياة الباطنية للموجود البشري . فاللغة عاجزة عن ان تؤدي مهمتها في التعبير Expression والايصال Communic ation فهي قاصرة عن التعبير لان الشعور لايستطيع العثور على مرادف الاداة الشرط (إذ) حتى يتيسر شرحها [22]

واللغة ليست ضرورية في التعبير ، إذ يمكن التعبير بالايماء والحركة (الرقص او التمثيل) وبالاشارة . . ولذلك «فان أقصى ماتستطيع ان تقوم به اللغة هو ان تكون عاملا مساعدا ، منبها على الاشياء ، دالا عليها ، مثيرا للحقائق في الذاكرة» [23] .

واذا كان القديس او غسطين St. Augstine ينسب للغة عجزا عن

التعبير، وقصورا عن الايصال، فانه يؤكد هذا العجز وذلك القصور بطرق كثيرة إذ يرى ان مهمة التعبير ليست ايصال الحقائق فحسب، بل قد يكون مجرد التعبير عن مضمون النفس كما نلاحظ ذلك في صلاة المؤمن، وهذيان المجنون... وثرثرة الثرثار، وغناء المنبسط، ومناجاة الرب. فعندما اغنى لااعلم أحدا، بل ان مايعجبني في الغناء هو اللحن لاالكلام، وقد أغنى بدون كلام

وليس أوغسطين وحده الذي أحس بعجز اللغة وقصورها عن التعبير، لاسيما اذا كان المراد منها التعبير عن الحياة الباطنية للموجود البشري.

برجسون Bergson يرى أيضا ان اللغة ذات الالفاظ وسيلة أضطرارية تغير حقيقة الحياة النفسية، فالحياة تحول مستمر خال من السكون والجمود والثبات. فالحياة ديمومة. لكن اللغة لاتمكننا من إدراك التحول إلا في نطاق ضئيل عندما تجتاز العتبة بين الاحوال الواضحة التباين، أي أننا نغفل التطور الذي يوجد دائما فيما تسميه اللغة حالة واحدة.

«أن حياتي النفسية مستقلة عن الذات. واللغة ليس في وسعها ان تدرك هذا الاستقلال. وليس في وسعها ان تدرك الحياة على وجهها الكيفي الصحيح».

«بل ان اللغة تقوم أساساً على افتراض التكرار، وادماج حالات ومواقف لانهائية في رمز واحد. ولكن عالم الباطن كالنهر لاتنزله مرتين، فالمياه الجديدة تجرى من حوله دائما»[24]

اللغة إذن تفشل في التعبير عن الحالات الباطنية، بل تعجز عن ان تعبر عن تلك العمليات الديناميكية التي تجرى داخلنا باستمرار ولاتتوقف.

وهناك صلة وثيقة بين اللغة والفكر. لقد تنبه الدارسون في السنوات الاخيرة الى تلك الصلة. تبين لهم ان الكلمات ليست مجرد علامات تشير للافكار، وان الافكار موجودة قائمة بذاتها ثم تأتي اللغة وتدل عليها. والواقع أننا نفكر دائما في اللغة او باللغة وهي لهذا شاملة محيطة، شيء معطى من قبل اوبالاحرى يعطي نفسه، ومن هنا فان سلطانها الهائل لايحد ولايعرف مداه».

«صحيح ان آفاق اللغة شاسعة لاتحد، ولكن سلطانها مع ذلك غير مطلق»[25].

ولقد أطلق جان بول سارتر Jane Poul Sartre على عجز اللغة حيال الفكر ما أسماه بـ (أزمة اللغة)، «لان اللغة عاجزة، أصلاً، عن ان تلتقط بامانة، متناهيات الوجدان»[26].

فاللغة عرضة دائما لان تشل حركة الفكر وتعوقه عن الوثب، لانها تجسد مايستعصى على التجسيد. ومن العجب ان اللغة وهي في الاصل مجعولة لبث الروح في المادة، قد تعرضنا لخطر بث المادة في الفكر، وهذا مأخذ برجسون في اللغة، اللغة تناسب الدلالة على أشياء مادية موضوعة بعضها الى جانب بعض في المكان»[27].

من الواضح ان اللغة بطبيعتها تعجز عن التعبير عن الحالات الباطنية، أو ماتطلق عليه لانجر الحقيقة الباطنية Inner RealitY أو الوجدان البشرى Human Feeling.

ذلك «لان اللغة لكونها جهازا جماعياً، لاتنقل من العاطفة إلا ذلك الجزء المشاع بيننا جميعا، واذا ماكنت قادرا على رؤية الفردية الفعلية في مااختبرته من عاطفة، فانك لن ترضى عن اللغة، فتثابر على محاولة لوصف الاشياء على نحو يمنع المعنى من التهرب، ويفرضه على أنتباه القارى»[28].

ويمكننا ان نشير هنا أيضا الى رأي تي، أي هيوم T. I. Hume الذي راح يتفحص اللغة كوسيلة للتعبير والايصال. وقد جعل يشك في اللغة إذ رأى انها واسطة غير مرنة وغير أمينة تفرض فكراً مسبقاً غير صحيح على الذهن والشعور، وتشوه طبيعة الواقع والطبيعة.

ومن المؤكد بالفعل ان اللغة غير قادرة على التعبير عن الحالات الباطنية، بل هي على حد تعبير لانجر غير مهيأة أساسا لهذه المهمة «وبطبيعة الحال فهناك أسباب منطقية تجعل اللغة تفشل في التعبير عن حياة الوجدان»[29].

والكلمات يمكن ان تشير الى الوجدان، ولكن بصفة عامة، مثلما تشير الى الفرح أو الحزن، المحبة أو الكراهية وغير ذلك.

ولكن ليس هناك لغة يمكن ان تصف لنا كيف يختلف فرح عن آخر، وأحياناً يكون الاختلاف متطرفاً.

«والطبيعة الحقيقية للوجدان هي شيء ما، لايمكن للغة، بوصفها رمزية أستدلالية، ان تعبر عنه»[30].

هناك إذن جزء هام من الحقيقة هو مانطلق عليه (الخبرة الباطنية) أو حياة الوجدان أو العاطفة، هذا الجانب لاتستطيع اللغة ان تعبر عنه.

واذا تساءلنا: لماذا تكون اللغة عاجزة هنا، فالسبب على نحو ماترى لانجر، ليس كما يفترض عديد من الناس، بان الوجدان والعاطفة غير عقليين Irrational بل على العكس من ذلك، أنهما يبدوان لاعقليين لان اللغة لاتساعد على جعلهما

مدركين.

ولما كانت اللغة تفشل في التعبير عن حياة الوجدان، لهذا فان الاعمال الفنية تقوم بما لاتستطيع اللغة ان تقوم به. اذ ان الاعمال الفنية ان هي الا صور معبرة، وماتعبر عنه هو طبيعة الوجدان البشري.[31]

فاللغة لاتستطيع ان تعبر عما هو فردي، والفن هو الذي يقوم بهذه المهمة خير قيام. ومن ذا الذي يستطيع ان ينكر ان اللغة بطبيعتها وسيط فقير للتعبير عن انفعالاتنا.

ان النشاط الفني هو الكفيل باظهارنا على ان حدود اللغة ليست هي بالضرورة الحدود النهائية للخبرة البشرية، مادامت الاشياء التي قد لاتنجح اللغة في التعبير عنها، قد تلقى عند الفنان أشكالا موفقة تكون بمثابة لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية، مما قد لاتنجح التصورات العقلية في ازالة النقاب عنها.[32]

وقد كان لابد للانجر لكي تؤكد ان للغة حدودها، وانها بطبيعتها عاجزة، بل غير مهيأة للتعبير عن حياة الوجدان. كان لابد لها من ان تواجه الوضعية المنطقية Logical Posivitism تلك الفلسفة التي يأخذ أصحابها بآراء تركز في مجموعها على اللغة وتعتبرها الاساس في كل بحث.

ذلك «لان حدود الواقع الذي أدركه هي حدود اللغة التي أعبر بها عن هذا الواقع طالما كانت القضايا رسما للوجود الخارجي».[33]

«أن عالم اللغة هو عالمي أنا ولما كان عالم اللغة هو العالم عند المناطقة الذريين، فمعنى هذا العالم هو عالمي أنا الخاص، ولهذا نجد فتجنشتين يقول في الرسالة «حدود لغتي أنا هي حدود عالمي الخاص».[34]

تلك هي نظرة الوضعية المنطقية الى اللغة، تلك النظرة التي تحصر كل شيء في نطاق اللغة وفي حدودها. وتجعل اللغة الأداة الوحيدة للفهم والتفكير والمعرفة، وكأن ليس من أداة غيرها تصلح للايصال أو التعبير. وهي نظرة قاصرة ولاشك لانها تقف عند حدود اللغة فلا تتعداها.

ولا ادل على ذلك من «ان عالم المعاني اوسع نطاقاً بكثير من عالم اللغة. فمع اعترافنا بان اللغة هي أهم مظاهر نشاط الذهن البشرى في اتجاهه الى التعبير عن نفسه تعبيراً ذا معنى، ينبغي ان نعترف في الوقت ذاته بان نطاق التعبير ذي المعنى، في الانسان، أوسع كثيراً من نطاق اللغة».[35]

وان كان الانسان قد استطاع ان يعبر من خلال اللغة ويقدم شيئاً ذا معنى، فانه الى جانب اللغة استخدم كثيرا من وسائط التعبير، التي تنوعت وتعددت بحيث اثبتت بالفعل قدرة الانسان على التعبير من خلال وسائط متعددة، وكانت هذه أيضاً ذات معنى. واللغة ليست سوى واحدة من هذه الوسائط، بل قد تكون، كما سبق ان ذكرنا، أفقر هذه الوسائط، بسبب عدم قدرتها على التعبير عن الابعاد الباطنية في الانسان.

وقد استطاع الانسان ان يعبر عن كثير من المعاني، من خلال كثير من الفنون، بل وبقدرة أعظم مما كان يعبر لو أنه أستخدم اللغة.

فهناك كثير من الاعمال الفنية والاسطورية، لاتدخل ضمن نطاق اللغة، ومع ذلك فقد استطاع الانسان من خلالها ان يعبر عما يريد.

«والعمل الفني في معناه الجوهري لايمكن ان يدخل ضمن نطاق اللغة، فهو صورة معبرة، ولهذا فهو رمز».[36]

لهذا فان ثمة أختلافاً أساسياً بين اللغة والفن. فالفن كما تطلق عليه لانجر هو لغة الوجدان Language of feeling[37]. أما اللغة ذاتها بوصفها رمزية أستدلالية، لايمكن ان تعبر عن الوجدان، أو تدرك طبيعته.

وعلى هذا فليست اللغة وحدها هي التي تنقل المعنى، بل انها تعجز في كثير من الاحيان عن نقل المعنى وأيضاحه، ذلك لان الفنون نفسها تنقل المعاني بقدرة تفوق قدرة اللغة ذاتها.

واذا كانت مهمة اللغة أيضاً التعبير، فان اللغة تعجز في كثير من الاحيان عن التعبير بينما نجد «ان الفن يعبر من خلال كل خط، كل صوت، كل إيماءة»[38] فصور الفن جميعها معبرة أو ينبغي ان تعبر لكي تكون صوراً فنية.

هكذا يبدو ان هناك إختلافاً أساسياً بين اللغة والفن «غير ان التقريب بين الفن واللغة بين لنا ان عناصر العمل الفني لها جميعا دلالة، غير انها دلالة تختلف كل الاختلاف عن الدلالة المعرفية التي تقوم بها اللغة في العلم والفلسفة إذ ليس مهمة الفن البحث عن الحقيقة او تقديم معرفة وانما تقوم دلالة الفن بوظيفة التأثير الانفعالي».[39]

فكيف يختلف الفن إذن عن اللغة، وكيف يعبر الفن عما لاتستطيع اللغة ان تعبر عنه، هذا ماسوف نراه في مقال قادم.

الهوامش

1 - philosophy in anew key by s. k. Langer, 1948, p. 83.

2 - philosophical sketches by .k. Langer, 1962, p. 30.

3 - Ibid , p. 26.

4 - philosophical sketches by s. k. Langer , 1962, p. 148.

5 - Ibid , p . 28.

6 - philosophy in anew key by s. key by s. k. Langer, 1948, p. 86.

7 - philosophy in anew key by s. k. Langer, 1948, p . 89

8 - Ibid, p. IIo.

9- philosopical sketches by s. k. Langer, 1962, pp. 112 - 13.

10 - problems py Art by s. k. Langer, 1957 , p. 68.

11 - philosophical sketches by s. k. Langer, 1962, p. 88.

12 - phillosophy in anew key by s. k. Laanger, 1948, p . 89.

13 - Language and Enquiry into meaning and function by Nanda Arrshen , Harper Brothers. N.Y. , 1957, p: 7.

14 - philosophical sketches by s.k. Langer, 1962, p. 88.

15- مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف، ص 24

16 - problems of Art by s.k. Langer, 1957, p. 21

17 - philosophy in anew key by s. k. Langer, 1948, p. 112.

18 - problems of art by s.k. Langer, 1957, p. 23

19 - Language and Reality by Wilbur Marshall urban, The macmillian Comp. N. Y. 1951, p. 46

20 - Ibid ,p. 401.

21 - Problems of art by s. k. Langer , 1957, p. 151.

22 - De Magistro, st Augstinc, II, 3.

23 - De Magistro, IX, 25, XIV, 45.

24 - مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف 127

25 - فلسفة العلو، شتروفه ترجمة أ. د. عبدالغفار مكاوي، مكتبة الشباب 1975 ص 44 ـ 46

26 - في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، دار النهار بيروت، 1967 ص 34 ـ 35

27 - في اللغة والفكر أ. د. عثمان أمين، معهد الدراسات العربية 1967 ص 55

28 - المرحلة الثامنة، الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية 967 ـ ص 53

29 - Problems of Art by s. k. Langer , 1957 , p, 8.

30 - philosophical Sketches by s.k. Langer,1962, p. 89.

31 - problems of Art, by s. k. Langer, 1957, p.8.

32 - فلسفة الفن في الفكر المعاصر، أ د. زكريا ابراهيم، دار مصر 1966 ص 341

33 - لوفيج فتجنشتين، أ. د. عزمي اسلام، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، بدون ص 147

34 - الفلسفة الوضعية في الميزان، أ. د. يحيى هويدي، النهضة المصرية، 972 ص 148

35 - آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، أ. د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، 1975، ص 417.

36 - problems of Art by s. k. Langer, 1957, p. 67

37 - Mind, by s. k. Langer, 1966, p,82.

38 - Feeling and Form by s. k. Langer, 1953, p. 59

مقدمة في علم الجمال، أ. د. اميرة حلمي مطر، دار النهضة، 1976 ص

عرس الميتة

نعمات البحيري

بالكـوب المملوء لحـافتـه مددت لك يدي . . للمـرة الثـانيـة تأتي . . تطلب موعـدا لعقـد القـران . . وللمرة الثانية أطلب منك ياأمي وقتـاً أشـاور نفسي عن حقيقـة الأشيـاء بداخلي . . هل يمكنني حقا الحياة معك تحت سقف آمن . .

تشبعت روحي بكلماتك المرصوصة . . لم تدرك يدي ان كان ما تحمله لك ساخنا أم باردا . . ناولتني أمي اياه . . أقدمه لك على صينيـة . . جمـدتني الكلمـات مكـاني . . لم يعـد ماتحت الجلد يستشعر حرارة الأشياء .

في الصباح حين أصحو . . تصطفق عيني بوجهها ذى الملامح البـاهتـة . . معلقة من رأسها داخل جدران أربعة . . تطل بابتسامة لا أدري كنهها . . يعلوها الشريط الأسود . . بجوارها صورتنا يوم زفـافنـا كما تريد . . أقوم فأعد لك الافطار والجرائد والسجائر . . تمتـد يدي الى الـدولاب . . الـدولاب عتيق . . كئيب كالتـابـوت الـواقف . . لاأدري لمـاذا لاتغيـر أثـاث البيت . . قلت لي أني أشبهها كثيرا . . عيناي . . شفتاي . . خصلتا شعري المتأرجحتان على وجهـي . . اشـارات يدي عنـد الـحـديث وأيضـا قامتي الممـدودة . . تدفعني كثيـرا أن أرتـدي ثوبـا من ثيابها المعلقة في بطن التابوت . . أتعطر بعطرها وأقص شعري للخلف كما كانت تفعل . .

في ظلمـة التـابـوت الواقف ومن بين ثيابها تشرئب بعنق طويل وابتسـامـة باهتـة . أنتفض من مكـاني . . أغلق الـدولاب وأسير بعيدا . . للمرة الثالثة تأتي . . تطلب موعدا لعقد القران . . وللمرة الثالثة أطلب منك ياامي وقتا أتشاور فيه مع الاشياء بداخلي . . في عملي تفر الارقـام من تحت أنـاملي . . تتراقص على شاشة الالَةَ الحـاسبـة . . تتهـامس الزميلات . . ألملم نفسي على أحزاني . . يتـداعى صوت الهاتف الاسود الـراقـد على خشبة المكتب . . ألتقـط السمـاعـة برفق علها تريح المسامع المكدودة من صمتك الجاثم فوق أذني . . آجـدك عبـر الاسلاك تخبرني أنك لن تعود للبيت ظهـرا . . ستـذهب الى بيتهـا . . بيت أسـرتهـا . . ثمة إرتباطات مالية مازالت قائمة بينكما . . عندما أخرج من عملي . . لأذهب الى بيتـك . . أسير بجثتي المنهكة . . أوقن أن كل الناس يعـرفـون مابيننـا . . أسيـر . . أتعثر بأفكاري . اتى اليك ياأمي . . أتحسس جدار الدرج . . عندما تلفظني درجاته الى باب الشقة . . تفتحين لي بوجـه هادىء . . أخبيء وجهي في صدرك . . نظـرات عينيـك كل صباح تخيفني . . أتـوارى منها . . تفتشين في وجهي عن الخطـوط الممـدودة تحت العيون . . بنات العائلة تزوجن . . وصغـار يمسكـون بذيـول الثيـاب . . تخشين أن تهرم نبتتـك الخضـراء ولا تثمـر . . تورد وجههـا وتـدور عودها . . تخشين أن تسقط الثمرة أحد . . رغم أني أعمل خشيت على من ظل الحائط وتـرين أنـه من الاجـدى أن أستظـل بجدار رجل . . كنت أتركك واتي الى النهـر . . أقتعـد حافتـه الخضـراء . . أنظـر الى ميـاهـه السـاريـة وتجاعيدها . فلم لا يخشى على النهر من تجاعيده؟ . .

تدفعينني للزواج منـه رغم كل ما قالـه . لا لشيء الا لأن له قامة عريضـة كالجـدار الـواقف . في الصبـاح . . أفيق على يدك الجـامـدة . . توقظني من حلم لا أعيشـه معـك . . تخبـرني أنـك ستـزورهـا اليـوم في قبـرهـا . . تلبسني السواد الحالك . . تخبيء بنظـارة معتمة . . تبتاع لي زهورا بيضاء . . عندما نذهب الى هناك تنـادي الحـارس . . أرفـل في ثيـابي السوداء خلف النظارة معتمة الـرؤيـة . . يلحق بي دبيب الهيـاكـل العظميـة لسكان المقابر في مسيـرة صامتـة . . ينتفض جسـدي . . أحسني متجمدة أمام شاهد المقبـرة . . بلاأسم أوتاريخ بدء أو انتهاء . . أضع الزهور البيضاء برفق فوق مقبـرة زوجـة زوجي حين نعود الى البيت . . تأمرني أن أطهـولك ملوخية خضراء وليس أوانها . . اتيك بالمجفف منها . . له نفس النكهة في الأفواه والرائحة في الأنوف الا أنفك وفمك . .

تقـذف بالصحن بعيـدا . . تصـرخ في وجهي وتجـري لاهثـا الى صورتها . . تضرب أرض الحجرة بقدميك والحائط بيديك كطفل كسـرت دميتـه ولم ترض بغيـرها بديلا . تفرغ الكوب المملوء في حلقك وتحادث أمي . . من بين خيوط الكلمات المنسوجة حولي كعنكبـوت قديم . . ألتقـط واحداً . . أبدأبه كلماتي لك . . ينقطع فجأة عنـدمـا تتحـدث أمي . . أظـل تائهة بين الكلمات وأفكاري وصـراخهـا في وجهي «الـزواج» تعود أنت فتسألها عن موعد عقد القـران . . لا تنظر الى وجهي ولا يجـديـك سوى تعـابير وجهها . عندما كنا نذهب لحفل زفاف احدى فتيات العائلة . . كنت تلحين أن أسـرق كوبـا من أكـواب الشـربـات . وأقـرص العـروس من ركبتهـا . . امتلأ بيتنا بالأكواب وخجلت يدي من قرص البنات . . خشيت أن تأمـرينني بسـرقـة شيء أكبـر أو أعض الأفخـاذ مادام القـرص لم يجـد ولازلت تفتشين في وجهي كل صباح عن خطوط جديدة امتدت بين قسماته . . تخشين علي العنس . . سن العنس ارتفـع يأمي . في الليـل آتى الى البيت وحـدى . . أمارس طقوس عرس لميتة . . لم أجدك . . قد تكون عند قبرها أو عند أهلها . . الظلمـة في البيت داكنـة . . يحن جسدي المكدود للرقاد . . تدير المفتـاح في قرص البـاب ولم تغف عيني . . تأتي الى حجرة النوم وتنـاديني ثنـاء وأنت تعلم جيدا أني لست إياها . . تأتيني بنوع من العطر . أجد زجاجاته الفارغة ملقاة في قاع تابوتها الواقف . . . . تنثر خلف شعري وأذني قطرات منه وعلى مسام الجلد . . قلت لي أنها كانت لك الأم والزوجة . . والعشيقة . . تلبسني غلالة بلورية من تابـوتهـا الـواقف . . تضيء المصبـاح الخـافت . . ترقـدني كقديسة خاطئة . . يصلب جسدها على فراش من نيران موقدة . . تظـل تنظـر وتنظر وتطيل النظـر . . لك عينان باردتان . . تظل تنظر من عل على صفحـة الجسـد المسجى أمـامـك . . لعينيك أسنان حادة تنهش في جسـدي . . جسـد المـاضي الذي رحل . . أخاف معـك سعـار الليـل تحت أعمـدة الكهر باء والشجرات الواقفة . . ألملم ثيـابي من أسفل قدميك كمتسولة تلتقط بعيون مخفضة الى الارض أعـقـاب الـسجـائـر من تحت الأقـدام في المقـاهي والبـارات . . أتجـه ناحيـة البـاب . . تصطفق عيني بوجهها البارد وضحكتهـا البـاهتـة من تحت الضـوء . . تصطـدم عيني بتـابوتها الـواقف . . تتعـالى ضحكـاتهـا في أذني . . تأتيني من داخـل الجـدران والتـابـوت . . أرتدي ثيابي خارج الحجرة . . يحتويني مقعـد خشبي في الحجـرة الأخـرى . . أظـل أرقب القطـرات الضبـابيـة بزجـاج النـافـذة . . تتجمـد عيني في الظلام اللانهائي الممتـد أمـامي حتى ينبلج الفجـر . للمـرة الـرابعة تأتي . . تطلب موعـدا لعقـد القـران . . تنظـر الى تعـابينر وجـه أمي . . الكـوب المملوءبين أنـاملي المرتعشة . . أنظر الى الكلمات الجامدة التي تخـرج من فمـك كحبـات الثلج . تأتيني في عملي . . تختفي تقطيبـات وجهـك العـابس في وجهي دائمـا . . أجـدك قد أتيت بالمربع الرخامي . . تأخذني الى المقابر دون سواد أو زهور بيضاء ككـل مرة . . تنـادي حارس المقبـرة . . ينبش ترابهـا . . يثبت الـرخـاميـة . . محفـورا عليهـا تاريخ الميلاد والوفاة وهناك ترقد المغفـور لهـا . . أتأمـل الكلمـات المحفـورة . . كانت تبرق في العتمـة . . كان أسمي وتـاريـخ ميلادي وزواجي . . أتسمع دبيب الهيـاكـل العظميـة . . أحمـل لك جثـة تمتطيها . . تنفخ فيها من روحها . . مسودة امرأة ستعيد صياغتها من جديد . . سمعتك تردد على مسـامـع «أمي يوم الخميس القـادم» . . كان الكوب الساخن مازال أمـامـك . . شحـذت كلمـاتي وعنـدمـا هممت بالقائها في وجهـك البـارد . . عرجت الكلمـات مني . . حملت الكـوب المملوءبين يدي ولم أدعـك تشربه . . سرت به تشيعني عيناك . . سكبت الكـوب في حوض الميـاه . . فتحت الصنبـور لاخـره ووضعت رأسي أسفله .

لمليكتي.. القصيدة

(بعد أن هجرتني لسَنوات).

عبدالوهاب اسماعيل

الحيُّ أَقفرَ
من عجائزه
وشاب العابثونْ...
وضفيرة الشمس
استراحتْ
واسترحنا
واستراح الماشطونْ...
من أين جئتِ
القيظُ
أحرقَ كل نافذةٍ
وأودعني لروحي
وتلمَّست صبّارتي
طرقَ الجروحِ
الى جروحي...
من اين جئتِ
ومن أثاركِ

في دمي وجعاً؟
ومن أحيا الشجونْ؟ . . .
. . . .
يا هذهِ
كل المرايا
خبّأتني
عن سواكِ . . .
واتيتِ في شيبي
وقيظ العمر
فأشتبك السؤالُ
على شِباكي . . .
هل أنتِ صيادي؟
وصيدي؟
كنتِ شطآني وصاريتي

مطوّقتي
التي كادتْ . . . . .
وفرّتْ من شِراكي
. . . .
قولي
أعاتبُ وجه مراتي
فيغرق

في الظنونْ . . .
ليلمّني حطباً
من التعبِ الموزعِ
في دروبِ العمرِ
يعبرُ قاربي
موجي
لتكسرني سفوحي
. . . .
قولي
فقد شابَ الزمانُ
وشاب صبيتُهُ
الصغارُ
المارقونْ . . .
وبقيتُ مذبوحاً
على كأسي
ينادمني ذبيحي
عودي
فقد صدئتْ مفاتيحُ الرؤى
وتبخّر الندمانُ
واسترخوا
فعودي
واستريحي . . .

الاخبار عن الاستشهاد
في ثلاثة نماذج قصصية

صالح السيد الهويدي

مدخل :

تعد هذه الدراسة جزءاً متمماً لمتابعتنا النقدية (التطبيقية) لقصة الحرب والتي سبق لمجلة الاقلام أن نشرت الحلقة الأولى منها تحت عنوان (الجانب التعبيري في قصة الحرب).

هدف هذه الدراسة التطبيقية ـ كما هو هدف الحلقة الأولى منها ـ يتركز في المقام الأول في الكشف عن القيمة الفنية للعمل الابداعي وما يحتله من مكانة بين جنسه القصصي.

ولعل ما يميز هذه الحلقة اختيارها لثلاثة نماذج قصصية تجمع بينها فكرة واحدة تحاول كل منها التعبير عنها بأساليب من التناول مختلفة وطرق من الأداء متفاوتة.

لكن ذلك ليس كل ما يميز بين هذه القصص، فقد كان هنالك الاختلاف الزماني والمكاني بين قصة (محمد خضير) التي تتخذ من الحرب القومية مع العدو الصهيوني إطاراً لها وبين القصتين الاخريين اللتين اتخذتا من حربنا الحالية مع عدونا الجديد المتمثل بالنظام الايراني الجاهل اطاراً لهما.

ما يزال المهتمون بفن القصة في العراق والمتتبعون لمسيرة هذا الفن النامي، يتذكرون قصة (الارجوحة) للقاص المبدع محمد خضير بوصفها واحدة من القصص الناجحة التي تضمنت معطى ايجابياً من معطيات معاركنا القومية ضد العدو الصهيوني، مسجلة بذلك صورة مشرقة لاحدى جولاتنا معه في وقت كان اغلب نتاجنا القصصي يعاني من وطأة الاحساس بمشاعر الاحباط والسوداوية والهزيمة.

واذا كانت الحرب ـ في مختلف صورها ـ تجربة انسانية في محصلتها النهائية، واذا كان أدبها لايعدو أن يكون اقتناصاً لتلك التجربة وتعبيراً فنياً عما تتركه في النفس من مشاعر وما تثيره في الفكر من هواجس وافكار وتصورات، فإن من الطبيعي جداً أن نرى استمرار تلك التجارب وتجددها والاشتراك في التعبير عنها لدى اكثر من قاص وفي اكثر من أثر فني، في صور متباينة وأشكال متعددة وزوايا رؤية مختلفة، سواء أكان ذلك الاشتراك ضمن اطار الأدب الوطني والقومي الواحد أم ضمن اطار الادب الانساني عامة.

لم يكن المعطى الايجابي لمحتوى قصة (الارجوحة)[1] وحده سبباً في نجاحها، فلقد تضافرت عناصر العمل الابداعي مجتمعة ـ بعد أن استطاع القاص توظيفها باقتدار ـ في تحقيق بناء فني متماسك ضمن لها النجاح فيما بعد.

تدور تجربة القصة حول فكرة الاخبار عن الاستشهاد من لدن أحد رفاق السلاح ونكوصه عن تأدية هذا الواجب، بسبب من وقوعه تحت ضغط مشاعر حادة، خاصة واستثنائية حينما وجد نفسه فجأة وجهاً لوجه امام ذوي الشهيد العزيز.

هكذا اصطدم المقاتل الرسول في قصة الارجوحة بلهفة (أم علي) التي كان يهم باخبارها بالنبأ لولا أن رأى اللهفة في السؤال عن ابنها والسماحة والقلق جميعاً مرسوماً في محياها، وهكذا كان قلق (أم مزهر) في قصة - زائر آخر - وظنها ان المقاتل الرسول ليس سوى ابنها وقد عاد في اجازته، هذا القلق والحنو المشوب بجو من الالفة والجلال الى جانب الشهيد، كان ذلك كله سبباً في احجام الرسول وعدوله عن اخبار ذوي المقاتل بخير استشهاده في قصة علي خيون الجميلة (زائر آخر) المستمدة من أجواء حربنا مع العدو الايراني.

ويكون سمت الوقار وجلال الهدوء الذي تلبّس زوجة المقاتل أحمد سبباً في تردد الرسول واضطرابه ومن ثم احجامه عن تبليغها خبر استشهاد زوجها في رائعة عدنان الربيعي (فنجان قهوة آخر).

انها اذن قصص تشترك في التقاط تجربة انسانية لها خصوصيتها، منتقية نماذج انسانية لها من فرط الانفعال الانساني والتأثر الوجداني والعاطفة الجياشة المدى الارحب والأشد تأثراً.

واذا كان القاص محمد خضير قد نجح في توظيف عناصر قصته الفنية جميعاً في خدمة بنائه الدرامي، بدءاً بالعناصر الحية ومروراً بمعالم المكان وموجوداته وانتهاء بألوان الصورة ومعطياتها، فإن القصتين الأخريين قد حققتا ذلك النجاح ببنائهما الفني المتوازن وأسلوبهما التعبيري الموحي.

لقد جاء الاصرار على تتبع عناصر الحياة في الطبيعة (الحقل) في قصة (الأرجوحة) ليكون مقابلاً لتلك الحياة التي انتهت ولم تعد سوى ورقة في (حقيبة) الزميل المقاتل، وذلك في محاولة من القاص لاستخدام أسلوب التضاد في تصوير عنصر المفارقة التي فجرتها مشاعر الرسول وهو مقبل في بداية القصة على تلك المهمة الجليلة. كما جاء حدث اجتياز ابنة الشهيد وهي في الأرجوحة لحاجز الشمس وحد النهر وسباحة الرسول فيه قبل ذلك، جاء كله لتأكيد المعالم المشرقة لصورة الحياة، في استمرارها وتدفقها واشراقها الدائم في شكل دلالة رمزية:

- دفع الارجوحة فصعدت خارج ظل السعف فوق الماء، وغمرت بالشمس. ص 57

- واجتازت خط قمم النخيل، ثم عادت مسرعة واجتازت الظل من الجهة المضادة.. ص 57

- ودفعها بقوة فحلقت فوق النهر وانطبقت على سطحه * ص 59

في مقابل هذا جاءت الاشارة الى الدخان المصحوب بألسنة اللهب المتصاعدة من فوهة التنور في شكل معادل فني لحدث الاستشهاد[2] الذي لم يلبث أن يتأكد مرة أخرى في نهاية القصة حين ترى الابنة أباها في شكل دخان يخرج من الحقيبة ليغوص هو وهما من بعده في النهر، رمز الحياة الدائمة المتدفقة وذلك بعد ان نجح الرسول المقاتل في أن يأخذ بيدها شيئاً فشيئاً نحو تصور ما حدث للأب وما آل اليه دون أن يذكر لها شيئاً مما وقع له:

- ولكنه كالدخان. تذكري ياحليمة انه كالدخان. ص 62

- نعم. ارني أبي الآن. أراه يخرج من الحقيبة هناك ويأتي نحونا بلا رأس ولا يدين ولا رجلين ودون ثياب. كالدخان. ص 63

- لست أدري. لقد ذهب. ولم يتكلم - وأين هو الآن؟

غاص في النهر ولم يلبثاهما كذلك، أن غاصا اثره. ص 64

في قصة علي خيون (زائر اخر)[3] يضع القاص بطله وجهاً لوجه إزاء ظروف متشابكة ومعقدة، فالرسول هنا ازاء قلق الأم التي بدت وهي تفتح الباب له متلهفة لسماع اخبار ابنها ظانة أن الرسول إنما هو ابنها العائد اليها في إجازته، فضلا عن سماعه خلال حديثه مع الأم صيحات ما يلبث أن يفهم أنها بفعل ظروف الطلق والآم مخاض زوجة الشهيد. حينئذ لايجد مخرجاً للتخلص من مأزقه سوى تسليم الأم راتب ابنها وطمأنتها عليه مع اخبارها بأنه سيعود في نهاية اجازته بعد خمسة أيام ليقص عليهم الاخبار كاملة.

حين يأتي للمرة الثانية تكون زوجة الشهيد ووليدها هذه المرة أمامه الى جانب الأم (والدة الشهيد). ويزداد لدى الرسول الاحساس بالضيق والارتباك هذه المرة ثم لا يلبث أن يخبرهم بان (مزهر) قد تأخر قليلاً لمهمة عسكرية وأنه قد جاء لهم بمذياعه وساعته لأنهم قد منحوه بدلاً من ساعته واحدة جديدة مع زيادة في رتبته. حينذاك يسلط القاص الضوء على مشاعر الزوجة التي ما نلبث أن نحس بشيء ما غامض في أعماقها ومن خلال الحوار الذي بدأ يدور في الذهن:

- الراديو والساعة!

تطلعت الزوجة اليه بنظرة تنم عن تفكير عميق.. ص 360

وكما حاول الرسول في القصة الأولى، وكما هو في الحياة

عادة استمر الرسول في التمهيد لجو قصته تلك فأخبرهم ان شهداءهم هذه المرة كثيرون وأنهم من الشمال والجنوب وان ابنهم قد كلف بمهمة مرافقة بعض الشهداء وهو يطوف معهم الآن وقد يتأخر عن المجيء اليهم. حينذاك يبدأ الحوار بالتلفع بدلالات مختلفة ليحمل اكثر من معنى وليكون له اكثر من مستوى.

ويزداد حديث الرسول دخولاً في التمهيد للخبر حينما يخبرهم بأنهم - أي المقاتلين - في ظروف الحرب يعطي كل منهم عنوانه للآخر وربما لاثنين أو ثلاثة ليذهبوا به الى بيته في حال وقوع مكروه لصاحبه وأنه هو شخصياً قد اعطى عنوانه لثلاثة من المقاتلين وأن ابنهم (مزهر) قد أعطى عنوانه لرفيق آخر ربما وصلهم الليلة أو غداً.

يسود التوتر اكثر نفس الزوجة فتسأله عن سر ذلك العمل خاصة وأنه لم يفعل ذلك من قبل، لنرى الرسول يقول لها بعد أن ساده الارتباك - قبيل نهوضه واستئذانه - إن ذلك إنما يتم خوفاً من عدم وصول الرسول الأول وزيادة في الاطمئنان.

حين ينهض الرسول واقفاً لا نعلم على وجه الحسم والتأكيد حقيقة موقف الزوجة الذي يظل متأرجحاً بين حدس وقوع شيء أو تسليمها بأقوال الرسول وتصديقها له، فكلا الافتراضين يبقيان محتملين واذا كان حدث الولادة ذاته الذي يصادف مجيء الرسول - وهو الموعد المفترض لعودة الزوج في اجازته الدورية - الذي يخبرهم بحدث الاستشهاد قد جاء لتأكيد معنى التواصل والحلول والتجدد ليعطي للحدث معنى جديداً ومثمراً، فان في فتح الطفل لعينيه ساعة انتهاء الرسول من حديثه وقيامه ثم بكاء الطفل الحاد والمتصل في تلك اللحظات، إن في ذلك ما يكشف بعض الشيء عما حاولت الزوجة التيقن منه او الكشف عنه فإن في الطفل من معاني البراءة والطهر والقداسة ما يكفل له أداء هذا الدور الموحي:

«لم يجب الجندي، ورفع حقيبته وعلقها في كتفه، ثم نهض مستنداً على يده.. ظلت الزوجة جالسة وفي حضنها وليدها الذي فتح عينيه تواً.. وعند الباب سمع الجندي بكاء الصغير يملأ فضاء الغرفة، ويلاحقه حاداً ومتصلاً..» ص 360.

ويأتي حوار الرسول الأخير مع أم الشهيد عند عتبة الباب ليعطي للقصة دلالتها الأخيرة معمقاً من مستواها الذي ظل طافياً متوتراً كما أراد له القاص، يأتي ذلك حين يقبل المقاتل عند الباب رأس الأم مخبراً اياها وهو يضحك ضحكة أقرب الى البكاء المر بأن (الجندي الآخر) - دونما نص على رسول أو تحديد لهويته، هذه المرة - سيصلهم هذه الليلة أو صباح غد، ليكون بذلك قد هيأ العائلة والأم والقارىء معاً للاحساس المشترك بمجيء جندي ما.. نبأ جديد.. شهيد منتظر:

- مقال وهو يقبل العجوز من رأسها:

- سيصل الجندي الآخر هذه الليلة.. أو يصل صباح الغد.. ص 360.

أما قصة (فنجان قهوة آخر)[4] فلست أعرف سبباً لعدم اهتمام النقاد بها او التنوية بشأنها، فالقصة - كما أرى - واحدة من النماذج العالية في أدب الحرب العراقي الذي يكتب اليوم، على الرغم من أنها تعد من النماذج المبكرة، كما يشير تاريخها المثبت في نهاية القصة، وهو تاريخ لم تكن النماذج القصصية الناضجة قد تجاوزت فيه أصابع اليدين.

إن قصة الربيعي هذه تكشف عن مقدرة طيبة في الامساك بخيوط العمل القصصي منذ البداية وحتى النهاية كما تكشف عن تعمق شعوري واستبطان نفسي جيدين للتجربة جعلا القصة أشبه ما تكون بالدفقة المتكاملة الخالية من الزوائد والاستطالات غير الفنية.

منذ البدء تتكشف لنا مشاعر الرسول الذي وصل الى بيت زميله الشهيد في شكل انفعال غير طبيعي، يؤكد ذلك رؤيته المندهشة لوحدة المكان (البيت) وعناصره ومحتويات ومعطيات اللون المميزة له ولملامح الاحياء فيه ممثلة بالاوصاف التي تبدت بها زوجة الشهيد.

إن التركيز على الضياء الساطع لممر البيت وتأمله من قبل الرسول قبل طرقه له ما يلبث أن يكشف عن دلالة جديدة عمقت من احساسنا بمغزاه وذلك حينما بلغ الحرج والارتباك اللذين سادا ذات الرسول حداً جعلاه شديد الحساسية إزاءه (الضياء)، في وقت كان فيه هذا الرسول يعاني من عقدة الكذب غير المتعمد والاحجام عن نقل خبر الاستشهاد، فكأن الضياء هنا معادل فني لضوء الحقيقة الكاشف للاعماق والمعري للذات:

«بلع ريقه واستمر يطلق صوته بصعوبة، الضياء الساطع أصبح يؤذي عينيه». ص 281.

من هنا جاء احساسه بالراحة النفسية عقب قطع الزوجة الحديث والتساؤل ومبادرتها بتقديم القهوة له، إذ تتداخل مع معطيات الضوء بعض معطيات الصوت المخففة من حدته والموحية بالايقاع الهادىء:

ـ عم السكون وسط الضوء الساطع . . ص 282

ولكن الصراع النفسي ما يلبث أن يعود من خلال حالة التداعي المستمرة في ذهنه والمرتبطة بتفاصيل حدث استشهاد رفيقه الماثلة ابداً في ذهنه، مما يجعله يفكر طويلاً في سر هذا الانقلاب المفاجيء فيه:

«ولكنه هنا يشعر بالضوء يحرق عينيه . . وكان يرى بوضوح في البراري المظلمة . . . » ص 283 .

ثمة أمر آخر كان يزيد من الضغط النفسي والألم والاحراج الذي تعرضت له ذات الرسول وأريد به ذلك التجانس الذي بدا للرسول وكأنه ينتظم كل شيء حوله، من المكان الذي دخله، بدءا بممر البيت ورنين الجرس ولون ثياب الزوجة ومسحة وجهها وهيئة شعرها وابتسامتها وانتهاء بارائك الصالة وستائرها وأشيائها:

« شريط ابيض يعري الألوان البهيجة للارضية المرمرية الملتمعة

« انفرجت الباب اثر انتشار رنين الجرس الدافيء داخل البيت ص 277 .

« السيدة ترتدي ثوباً بلون القهوة فيبدو وجهها مضيئاً وعنقها من الامام أبيض، وشعرها الذي توهج بفعل الضوء القادم من وراء الباب الزجاجي . . كان مسرحاً بعناية . ص 279 .

« كان الضياء مشعاً في الصالة وألوان الارائك الوثيرة البنفسجي يتآلف مع قماش الستائر اللين المتماوج فوق النوافذ المغلقة ص 277 .

إن وراء هذه الرؤية الخاصة للرسول ما يبررها من واقع المنطق النفسي الذي تعيش لحظاته الشخصية القصصية، فالرسول هنا جاء وفي جعبته ما يمكن أن يميت آمال هذا البيت ويزعزع كيانه ويطيح بالاستقرار والألفة والاطمئنان الذي يعم أركانه. يتضح ذلك من خلال ادراك المقاتل لصعوبة مهمته وعظمها، تلك المهمة التي يراها أكثر مشقة وصعوبة من سائر المهمات البطولية التي كلف بها ونفذها بفخر وشجاعة ومن غير ما تلكؤ:

«لم تبق إلا دقائق . . فقد تأكد أنه لن يقوم بمهمة كهذه . . نفذ كل المهمات التي اوكلت اليه . . وكذلك أحمد . . والآخرون . ولكن المسألة لم تكن اعتيادية . . » ص 286 .

ـ لم يعرف أنه سيواجه الأمر هكذا، ولم يتوقع ما حدث ص 289 .

ـ ليس أنت من يقدم على هذا . . ولن تجديك المواجهة هنا نفعاً ص 279 .

من هنا فقد كان من الطبيعي أن ينسحب ذهن الرسول الحامل للنبأ وأن ينحصر في هذا الانسجام الذي تضخم عنده، فهو وحده الذي يملك أمر الاطاحة به او الابقاء عليه.

نجد في هذه القصة أيضاً الى جانب الاستخدام الناجح لأسلوب التداعي عند القاص محاولته كسر أطر العلاقات المنطقية لصور المخيلة وذلك من خلال توظيف (تيار الوعي) لدى الشخصية توظيفاً موفقاً، فضلاً عن تجاوزه لمحدودية المكان عن طريق المزج بين الاحداث والانتقال بين بعضها البعض:

«وابتسامة السيدة ما تزال معلقة على وجهها وهي جالسة قبالته، أذيال ثوبها البني مستقرة فوق السجادة الرمادية . . الطبيب كان يبتسم أيضاً حين اقترب من السرير . كان ينظر بلهفة وقلق» . ص 278 ـ 279

ـ ظل واقفاً . . نظر نحوها فقط . . ووجه أحمد يتسع في الصالة تحت الضوء الساطع . . كان يجلس قبالته عند فم الموضع . . ص 289

ولعل من بين ابرز عناصر النجاح الفني للقصة قدرة القاص الجيدة على جعل الشخصية المحورية (الرسول) التي تعاني الحرج والألم والاضطراب ووجع الرقبة الى حد التفكير بالهرب تخلصاً من المأزق الرهيب الذي وجدت فيه نفسها، لعل من بين هذه العناصر لجوء الشخصية القصصية الى خلع هذه المشاعر على الشخصية الأخرى (زوجة الشهيد) كوسيلة من وسائل التعويض النفسي، وهو ما يتبدى لنا من خلال الأوصاف التي يقدم لنا المرأة أو يراها من خلالها في بعض من تلك المواقف، فها هو الذي «ينكمش ويشعر ببرودة قاسية تصلب رقبته وتشله» **يلاحظ ان رقبة المرأة** «تعاني من انكسار مؤلم لا يظهر بوضوح . . » ص 280 . **أو ان يرى في عينيها أحياناً** «ذلك الشيء الذي يشبه الذهول، او شيء من التعب الدفين . . والعتاب الصامت . . » ص 280 . **وهذه الاوصاف ليست في حقيقتها سوى جزء من معاناة الشخصية المحورية ومشاعرها مخلوعة على المرأة.**

لقد تجاوزت بعض الأشياء والأمكنة والأحداث في هذه القصة مستوى دلالتها الوضعية لتبلغ مستوى تعبيرياً جميلاً في شكل ترميز وايحاء فني معبر. ففعل ارتشاف القهوة المرة الذي يأخذ دلالة واقعية محددة ويجد جراءه الرسول بعض الارتياح (ص

284)، ما يلبث أن يكتسب في نهاية القصة مغزى آخر ودلالة جديدة حين ينفضح الأمر ويسقط كل شيء وتبلغ المرارة منتهاها في ذات الرسول الذي نسمعه يقول في آخر كلمات القصة:

«وكانت اللوعة المختبئة في ثنايا وجه السيدة قد ظهرت الآن واضحة. . فادرك أنها تفكر في الشيء الذي يرهقه. . وأنها تدعوه لفنجان قهوة آخر.». ص 290.

إنها إذن المرارة التي تعيشها الشخصية المحورية على امتداد القصة والتي استطاع الحدث القصصي التعبير عنها بطريق الايحاء الى جانب دلالة الحدث الوضعية المعروفة.

ونجد ذكر الفراغ يتردد مرتين في القصة في وقت كان الخناق فيه يزداد على ذات الرسول مؤكداً مغزى واضحاً ومعبراً عن تلك الحالة التي وجد المقاتل فيها نفسه مضطراً الى الاستمرار فيها حتى نهاية الشوط بمزيد من النسج المتواصل والطمأنة الكاذبة المصحوبة بالألم والضيق والمرارة.(**)

وتكتسب الستائر التي تبدت لعيني الرسول في شكل تآلف وانسجام أخاذ مع ألوان الارائك، دلالات معبرة جديدة وذلك اثر الحوار الدائر بينه وبين زوجة الشهيد وما سببه له ذلك من ألم وحيرة ومتاعب لا قبل له بها. حينذاك تبدو الستائر له في هيئة مختلفة. لقد اتخذت هذه المرة شكل الموج المخيف أو الشلال المنذر بأوخم العواقب:

«. . الستائر اللينة تنساب بتدفق من أعلى النافذة التي لا يراها وتصب فوق حافة السجادة الملتصقة بأسفل الجدار» ص 283.

إن الانتقال المفاجيء في رؤية الصورة من (ستائر لينة) الى صورة (انصباب متدفق) إنما أريد له أن يحاكي ذات الشخصية المحورية التي بدت تعاني من غصة الضياع والالم والغرابة في شكل من اشكال التعبير الصوري المستفيد من معطيات الطبيعة والذي لاتقدر على رسمه الا ضربات فرشاة ماهرة، فالصورة هنا معادل فني لذات الشخصية وما تعانيه من مشاعر استطاعت أن تسهم أسهاماً ناجحاً في تعميق احساسنا بأزمتها النفسية.

واذا ما أتينا الى آخر فعل أقدم عليه الرسول ـ قبيل لقائه بأبنة الشهيد ـ بعد أن نهض بمشقة ليغادر البيت، وأريد به اخراجه للرسالة التي كان المقاتل الشهيد قد سلمها له قبل دقائق من استشهاده، فاننا سنلاحظ قدرة فائقة لدى القاص في استبطان حالة الاضطراب النفسي والتعبير عن انفعال الذات بالحدث واحساسه بجلال وقعه ورهبته وبما جعله يلجأ الى أسلوب من التجسيد المستند على تضخيم معطيات حاسة السمع وجعلها شيئاً محسوساً وموازياً لمعطيات الحدث الواقعي وجلاله:

«. . أخرج الرسالة بحرص شديد. . كان صوت الورق يتعالى في الصالة المضاءة ويصطدم بالجدران والسقف والارائك والستائر، ثم يسقط فوق السجادة الرمادية بقرقعة عالية ذكرته بصوت الانفجار. .» ص 288.

لقد بدت معطيات هذا الحدث الجديد طاغية على عناصر الصورة القديمة وخطوط انسجامها جميعاً وذلك في محاولة من القاص لابراز أهميتها وتعميق الاحساس بقدسيتها وعظمتها.

واذا كان القاص هنا قد استعار ـ بذكاء ـ في تخطيط بناء الصورة معطى من معطيات الحدث الحربي (اصوات الانفجار)، فقد تابع ذلك في حدث القصة الأخير، المتمثل في لقائه بـ (سناء) ابنه الشهيد المقاتل التي فجرت الدملة التي حملها الرسول بين جنبيه طويلاً وقصمت ظهر صمته وكذبه. فقد جاءت الصورة المعبرة عن تلك المفاجأة المذهلة مستمدة من معطيات الحدث الحربي الممزوج بقدرة تخييلية جميلة في تخطيط الصورة:

«. . احتوى رأسها بين كفيه وقبلها. . وسقطت الصخور في جوفه تدحرجت وهي ترتطم بالاحشاء. .» ص 289.

واذا كانت قصة (محمد خضير) قد حاولت التركيز على الجانب التعبيري ممثلاً بالوصف المحمل بالدلالات الرمزية الموحية على مستوى الحدث والحوار والوصف معاً، فإن قصتي (علي خيون) و (عدنان الربيعي) قد ركزتا الى جانب ذلك على الجانب النفسي للشخصية المحورية (المقاتل الرسول) ومتابعة تفجر انفعالاتها وتطورها ممثلة بالحرج والارتباك والتوجع الذي تعرض له بطلا القصتين المذكورتين ولاسيما في قصة الربيعي التي تأخذ حظاً أكبر من المتابعة والكشف ومن وصف ذلك التفجر والايغال فيه حتى حدوده النهائية. وهي محاولة تألق القاص في تصويرها وتحديد معاناة بطلها عبر لمسات ذكية وبأسلوب ينم عن فهم طيب للموقف النفسي وتمثل جيد لادق ما في النفس من مشاعر انسانية خاصة ودفينة.

فها هو مثلاً يصور لنا أول حالات الضغط النفسي الذي تعرض له الرسول وهو يجلس ازاء زوجة رفيقة الشهيد مخذولاً ومضطرباً:

«اختفى جسده وقاوم بقوة موجة من العضات كادت أن تقتحم فمه وتندلق للخارج. . وجد نفسه يقول بصوت مسموع هذه المرة:

ـ اننا بخير كما تعرفين» ص 279 ـ 280

وهو بعد هذا التعبير الدقيق عن مشاعر الذات الانسانية يحس بضوء الصالة وقد بدأ يؤذي عينيه، ثم لا يلبث أن يفكر بالهرب وترك المنزل تخلصاً من هذا المأزق الذي ينجح القاص في تحديد لمساته المعبرة:

«تململ في مكانه، وأحس أن الرغبة تلح عليه في التوجه نحو الباب لعلها الفرصة المناسبة للتخلص من هذا التشنج الذي يقلص أمعاءه» ص 283.

ويزداد ادراكنا لمشقة المهمة وصعوبة الموقف حين يجعل القاص بطله يحس بتسمره في الأريكة وخيبته في انتزاع نفسه من أحضانها:

«الدائرة تضيق حوله، وهو ما يزال جالساً في حضن الأريكة ولكن هذا لن يساعده في شيء. لن يستطيع ان يغادر البيت» ص 283.

« تحركت قدماه فجأة.. وشعر انه يقف.. ينتزع نفسه من أحضان الأريكة ص 288.

وحينما يزداد عمق الاحباط النفسي لدى الشخصية ويبلغ الحرج قدراً مرهقاً فإن احساساً بالتصاغر والضآلة والفشل المصحوب بالألم يبدو واضحاً لدى هذه الشخصية:

«ودخلت.. أحس كأنه وقع في الفخ وليس ثمة مجال آخر، وما عليه سوى أن.. اقتربت منه وهو ينكمش.. يشعر ببرودة قاسية تصلب رقبته وتشله..» ص 283.

من هنا فلا غرو أن تبدو الشخصية في حالة من الهلوسة واختلاط الرؤية والتصور المهوش اذ تتجسد لها افعالها وأحاسيسها الذاتية معاً في شكل أصوات خارجية وذلك في وقت وجدت فيه الشخصية نفسها ماضية في طريق غريب لا نهاية له:

«خيل اليه أن سمع شهقة مكتومة، ولكن السيدة كانت تبتسم له في شحوب، فواصل كلامه، رغم الألم.. مندهشاً من هذا الاندفاع الغريب» ص 284.

«وهل ثمة احساس انساني اكبر مما داهم بطل القصة وأصدق من هذا الذي تلبس ذاته بعد أن ألفى نفسه في نهاية طريق مسدود:

«ثمة سكين حادة تحز عنقه من الداخل والدماء تسيل حادة لادغة تشعل النار في أحشائه..» ص 286

إن قدراً من السلاسة في الأسلوب والبساطة في التعبير عن الموقف النفسي بدا حاضراً في هذه القصة وهي ببساطة تبدو ملفعة بظلال موحية وشفيفة، لعل منها ذلك الموقف الذي اختتم القاص به قصته وعبّر خير تعبير عن كثير مما ظل ينتظر لحظة الانفراج:

«سقطت العلبة من يده فجأة.. وكانت اللوعة المختبئة في ثنايا وجه السيدة قد ظهرت الآن واضحة.. فأدرك أنها تفكر في الشيء الذي يرهقه.. وأنها تدعوه لفنجان قهوة آخر.» ص 290.

هامش

(1) أنظر القصة في: قصص عراقية معاصرة: فاضل ثامر وياسين النصير، مطبعة دار السلام ـ بغداد بمساعدة وزارة الاعلام / 1971

* وانظر كذلك الصفحات: ص 62، ص 63، ص 64.

(2) القصة: ص 55.

(3) أنظر ضمن الجزء الخامس من قصص تحت لهيب النار، قادسية صدام، وزارة الثقافة والاعلام، مسلسلة القصة والمسرحية (182) / 1983.

(4) القصة منشورة ضمن القسم الثاني من قصص تحت لهيب النار قادسية صدام، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة القصة والمسرحية (143) / 1981.

** أنظر ص 285، ص 286 من القصة.

ميكيل أرنانديت والكلمة المقاتلة

ترجمة : سلمان حسن

في جنوب شرقي أسبانيا حيث البساتين المثمرة وغابات أشجار اللوز ولد طفل قدر له أن يكون راعياً وشاعراً وجندياً وان يعاني في شبابه قسوة السجون المعتمة التي امتصت زهرة عمره واودت بحياته وهو في الحادية والثلاثين.

انه ميكيل ارنانديت، احد ابرز شعراء اسبانيا في القرن العشرين والذي كان له تأثير فعال على الجيل الأسباني الجديد خلال العقدين الماضيين. ان الشعبيه الواسعه التي اكتسبها بسبب الظروف المأساويه لموته وبسبب شخصيته الساحره قد تعززت بنتاجاته الأدبية البليغه بالحياة.

لقد انكب وهو في الريف على تثقيف نفسه والتنقيب في بطون الكتب الأدبية والثقافيه حتى فاجأته الحرب الأهليه الاسبانيه بكل مآسيها فتفجر شعراً مفعماً بالحب للأرض والانسان محملاً بآلام المعذبين وهموم الكادحين ومطرزاً بصور جريئه نافذه استمدها من الطبيعه ومن الحياة اليوميه للناس العاديين. وكان هذا أهم ماميز شعره عن شعر معاصريه رغم أنه التزم بالأنماط الشعرية الأسبانيه التقليديه.

وكغيره من المثقفين الثوريين الأسبان سقط ميكيل ارنانديت ضحية الحرب الأهليه الأسبانيه الداميه (36 - 1939) بسبب تمسكه بالبقاء في أرض المعركه خلافاً للبعض من المثقفين الأسبان الذي غادروا أسبانيا ولم يعودوا اليها ابداً مثل خيمينيت (الحاصل على جائزة نوبل لعام 1955) أو الذين عادوا بعد أن هدأت الأوضاع مثل البرتي وكيكين. لكن القليلين جداً ممن تمسكوا بالأرض كتبت لهم الحياة مثل بيثنتي اليكزاندري (الحائز على جائزة نوبل لعام 1978). أما الذين طحنتهم الحرب من الشعراء الأسبان فهم لوركا وماجادو وأرنانديت.

لقد تميز ارنانديت عن لوركا وماجادو بنشاطاته وفعالياته البارزه دفاعاً عن الديمقراطيه الفتيه في اسبانيا. وهذا مانلمسه في شعره الحماسي الذي أراد له أن يلهب حماس المقاتلين من أجل خلاص الوطن وحريته. ان طبيعة هذا الموضوع وتعقيدات القافية والايقاع في الشعر الأسباني هي الملامح الرئيسية التي ينبغي أن تؤخذ بنظر الأعتبار عن دراسة شعر أرنانديت الذي لايخلو من غنائية مؤثرة خاصة في القصائد التي وجهها الى زوجته أو ابنه أو اصدقائه.

أدناه نماذج من قصائده في الحرب

1 - أنشودة الرشاشه

ترفرف على كتفي
كطائر معدني
يورق الموت
في عشه الرملي

عندما أربت على ظهرها
الأسود القاسي
تحدق كالهوة
وتثور كالبركان

فتهتز السماء
وترتجف النجوم

وعيناي خلفها
كالبحر مفتوحتان

من بين كل الأسلحة
تظل قبضة اليد
هي الأمثل دائماً
لكننا أحياناً
لابد أن نضرب
لابالقبضة الحديدية
وانما بحديد أشد مضاء.

أمامي صفوف عديده
من هواة القتل
انهم يستهدفونني
يستهدفون النفس الجريئة
التي تتحدى كمائن الموت
وتستهين بالمدافع القاتلة

مع خيوط الفجر الاولى
واشعاعاته المنتشرة في الفضاء
مع ندى الصباح
تبدأ رشاشتي بالغناء

حيثما ينطلق الغناء
تنطلق الأضواء
وحيثما تحط طلقتها
ذات الزقزقة الميتة
تتوقف الحياة

أنت أيتها الرشاشة الصامده
تبددين رياح الشر
وتسعين لاخمادها
الى الأبد

أنشدي أيتها القمرية
التي تتوهج في يدي
مثل جمرة غاضبه
تنتصب نحو البحر

الرياح الشريره تقترب
لكنها لن تمر
اصغ الى رشاشتي
عند القتال
اصغ اليها

على قمم كل التلال
من ارضنا الطيبه
فوق كل ربوه
انتصبي بشموخ
حلقي عالياً

وغني ثم غني
يارشاشتي
ياقرينة حريتي .

احتفظي بمواقع القمم
هنا وهناك
ضد اولئك الآتين
ليجنوا الثمر
دون أن يزرعوا

أنظر كم انا يقظ
لدفن الشر
بذوراً من رصاص
لاتورق أبداً
انظر الى اسبانيا
وهي ظلي
انظر الى الشمس
وهي حقيقتي

وأنت أيها المقاتل
مثل رشاشة تنفث النار
كن السور الواقي
لمدينة الكدح والخير
كن لها درع السلام
فاذا حاول الاشرار غزوها
لطخ اسوارها بدمائهم
ولتطلق النار

2 - انشودة الجندي الى زوجته

أسكنت فيك حباً وبذوراً
طال صدى الدماء حتى استجبت لها
انتظرت في الحقل كما المحراث
حتى وصلت الى القرار .

انت ياسمراء الأبراج العاليه
ضوء عالٍ وعيناي شامختان
انت يازوجة من ابناء جلدتي
شحرور حياتي الرائع
ينتفض صدرك المجنون نحوي
مثل غزالة حبلى .

اتخيلك الآن بلوراً رقيقاً
أخشى عليه من الكسر
ومثل شجرة الخوخ
أتمنى ان أشد عروقك
بجلد الجندي الذي أملكه
يامرآة حياتي ومسند جناحيَّ
اهبك الحياة التي وهبت لي
أحبك أيتها المرأه
والبنادق من حولي
والرصاص يتشهى جسدي
رغم النعوش الخفيه
وجثث القتلى
أحبك
واشتهي ان اقبلك بقوة
حتى على التراب ، يازوجتي .
في جبهة القتال
لم تغب عن ذهني صورتك
كنت أراك قادمة نحوي
بشفتين جائعتين .

اكتبي لي وانا في الجبهة وفي الخندق
هنا حيث أحفر إسمك بالبندقيه

لأحمي امرأتي التي تنتظرني
وأحمي ابني.

سيولد ابننا بقبضتين مضمومتين
تلفهما صرخة النصر وصوت القيثارة
سأضع عند بابك
حياة جندي بلا مخالب ولا أنياب

لابد من العقل كي تبقى الحياة
سأعود يوماً الى فيء شعرك الطويل
فانام على الشراشف المكويه
الشراشف التي حاكتها يداك.
انك تحثين الخطى نحو الولاده
وفمك العنيد ذو الشفتين الوحشيتين
يمهد الطريق بالقبلات
أمام وحدتي الملغومه

سيمثل أبننا السلام
الذي أقاتل من أجله
وسيلتقي قلبك وقلبي
وسط آلاف الجثث الهامده
ولايبقى شيء سوى
رجل وامرأه أذابتها القبلات

3 - شبابنا لن يموت

سقطوا حقاً ولكن لم يموتوا
رجال ذوو قلوب صارمه
عمالقه يرقدون في أشرف ثرى
في أرض العشب والخير
أرض المزارع الظليلة
أرض الخنادق المعتمة

الخلود لهذه الدماء الزكية
وقد غطتها أيام نيسان وأيار
هذه الدماء التي تهز القبور
بقوه تتفجر كالرعد.

لقد سقطوا في المعارك
كما تسقط الأسود
سقطوا وهم يقاتلون ويزأرون
ملء افواههم زبد الأغاني
وملء عروقهم صرخة الفداء.

تدفقوا ببطولة
لم يعرفوا معنى الهزيمة
اندفعوا في الحقول الظليلة

وعلى شفاههم بسمة النصر
اندفعوا بحماس الشهامة.
ان قطرة من الشجاعه الخالصة
تفوق بحاراً من الجبن والخذلان

تحت الوهج الساطع لظهيرة
لاصباح لها ولامساء
ظهرت خيول مسرعة
غير مباليه بالمصير المجهول
تحمل رجالاً أشداء
متشحين برصاص البنادق
نحو مواقعهم المتداخلة اللامحدوده.

لاشيء يثير الحزن في موتهم
لاتذرفوا دموع الحزن
ولاتقرعوا طبول الموت

وانتن أيتها الامهات والعرائس
انظرن الى وجوههم الشفافه
ان الشباب يستعيد نضارته
على وجناتهم .

4 - الجرحى

ينتشر الجرحى في سوح الوغى
فتزهر من جروحهم
حقول حنطةً وينابيع دافئه
تتدفق كالسيول

ترتفع الدماء الى اعلىٰ، الى السماء
وتبدو الجروح كالصنوج
لها خفة الطير
وروح الموج .

للدم رائحة البحر ولحنه
حانة البحر حانة الشجعان
نطلق النفير
حين يقع جريح
فينتعش ويتمالك نفسه

جريح انا، انظر الي
احتاج حياة أخرى .
فالحياة التي املكها لاتكفي
بجروحى أفي التزامي العظيم
قل لي من الذي لم يجرح

حياتي هي جرح شبابي السعيد
واه لمن لم يجرح

لمن لم يشعر بان الحياة تجرحه
لمن لم يذق طعم الراحه
جريحاً سعيداً .
عندما نحمل جراحنا الى المسشفيات
فانها تصبح بساتين مفتوحة
بساتين من اشجار الدفلى المزهرة
لشفاء الأبواب المدماة

من أجل الحرية أنزف واقاتل وأحيا
من أجل الحرية عيناي وساعداي
من أجل الحرية اقدم نفسي للجراجين
كالشجرة الكريمة المزهره

من أجل أشعر ان في صدري
عدد الرمل والحصى من القلوب
انها تزيد في عروقي
فاذهب الى المستشفيات
والى لفائف القطن
وكأني ذاهب الى حقل من الزنبق

من أجل الحريه وبقوة السلاح
اضحي لأولئك الذين
يجوبون الآفاق
اضحي بساقي وذراعي
ببيتي وبكل شيء

وكلما يشرق الفجر على حدقات العيون
تزرع الحريه فيها بلورات الأمل
وستنمو السيقان والاذرع
في الجسد المقطع .

من جسدي الذي تضيعه الجروح

تنبثق بقايا مجنحه بماء الحياة
فانا كالشجرة المقطوعه
أنمو لانني امتلك الحياة.

5 - دعوة الى الشباب

«خمسة عشر وثمانية عشر
ثمانية عشر وعشرون عاماً من العمر
سأحتفل بعيد ميلادي
في لهيب المعركة التي تدعوني
فاذا حان يومي
قبل مرور اثني عشر شهراً
فسيأتي عيد ميلادي الي
تحت ارض المعركه.
احاول ان اخلف من بعدي
صوتاً جريئاً
وذكرى للشمس.»
اذا أطبق كل شاب اسباني
أسنانه بقوه
على هذه الكلمات
اذا استنهض كل شاب اسباني
شهامته ووجه كل قواه
ضد اولئك الأشرار
الذين يريدون السيطره على اسبانيا
آنذاك ستقذف ذراع البحر
القويه ذات الزبد اللامتناهي
عربات محمله بالأقذار
من اولئك الناس.

لو ينهض «سيد» بتلك العظام
التي لاتزال تحتفظ بقوتها
لو ينهض بجبهته الشامخه
بروحه الوثابة كالرعد
وبسيفه الذي لايجارى
المعلق في ظله بين اكاليل الغار.
لوينهض «سيد» مرة أخرى
وهو يرى مايبيته لأسبانيا
الألمان والطليان والبرتغاليون
الذين لطخوا كواكب سمائنا
بالدماء البريئه
اذن لامتطى صهوة جواده
واندفع بغضب مقدس
يحصد الطائرات
كما تحصد حقول القمح.

تحت سيول المطر
وبلورات الندى
تحت أشعة الشمس
ضرب الاسبان الشجعان
خيامهم
انهم شعب لايقبل الضيم
شعب يسير مع النور
كما تنبيك عنه أشجار البلوط
وبني اركان المقابر

يضطجع الجرحى
تحيط وجوههم
أشعه الغسق
المشرقه على ابراج المراقد
انهم كالفضه النائمه
انهم كالذهب المصفى

لقد وصلوا الى الخندق

وقالوا باصرار :
«هنا سنضرب جذورنا
ولايمكن ان يزيحنا أحد»
وكانت الأرض فخورة بهم

ولكن هناك في الحجرات المظلمه
تبكي الأمهات
من أجل الشباب الذين سقطوا
في أرض المعركة .
تبكى الأخوات
وتبكى العرائس اللواتي
كن كالثلج
فاصبحن كالليل حزناً
وتبكي الارامل
والنساء الضائعات .

الرسائل والصور
الكلمات الصادقه
التي تنطبق عليها الأجفان
لم تعد تراها العيون الباكيه
المغرورقه بالدمع الصامت
من أجل الجمال الغائب .

ايه ياشباب أسبانيا الساطع كالشمس
دعوا الزمن يمر فسيحمل في تياره
حفيف عظامكم الشجاعه
القوا بقوتكم الى الجبال الغاضبه
والى أشجار الزيتون .

أشرقوا فوق القمم
واطفئوا نار الأشرار
تحدوا رصاصهم
وقفوا بثبات في وجوههم .
الدم الذي لايجري
ليس دماً
والشباب الذي لايتحدى
ليس شباباً
لاهذا يتأجج ولاذاك يزهر
الناس الذين يولدون مقهورين
يموتون مقهورين
قد يصل العمر لهم قرناً كاملاً
لكنهم يولدون شيوخاً .

الشباب يندفع
الشباب ينتصر
وخلاص أسبانيا
على يد الشباب .

الموت الى جانب البندقيه
خير من أن ننفى
خير من ان نركل
خير من أن نهان
خير من أن نجرجر
وسط اجداث شعبنا
لاحول لنا ولا قوه
سوى البكاء بمراره
أواه لأسبانيا حياتي
اواه لاسبانيا مماتي

6 - رياح الشعب

رياح الشعب تأخذني بعيداً
رياح الشعب تجرفني
تبعثر قلبي

وتنشر حنجرتي .

الخراف تحني رؤوسها
الذليله العاجزه
أمام الجلاد
والأسود ترفع رؤوسها
وهي التي تنفذ العقاب
بسواعدها القوية .

شعبي ليس قطيعا من الخراف
انه شعب ترعرع
في حقول الأسود
وفي وديان النسور
بين سلاسل الجبال
التي تعج بالتوروز المتوجة بالكبرياء .
الخراف لم تعش يوماً
في المراعي الأسبانيه .

من الذي يتحدث عن وضع النير
في جيد هذا الشعب
من الذي استطاع أن يضع القيد
في عنق الرياح
ومن الذي استطاع ان يسجن الرعود
في الأقفاص.

أيها الرجال المسحوقون
انتم تسيرون نحو الموت
من عدم الى عدم
الأشرار يريدون أن يستعبدوكم
فكسروا القيود على ظهورهم
لأن الفجر يبزغ
من خلال حشد الخراف

تموت الخراف متسربلة
بالذل والروائح النتنه
أما التوروز والنسور والأسود
فانها تموت بكبرباء
حيث تبقى السماء بعدهم
صافية بلا حدود
عذاب الخراف محدود
وعذاب الرجال يجعل العالم أكبر .

اذا كان علي أن أموت
فسأموت وهامتي مرفوعه
لأمت عشرين مره
سيظل فمي مع الشعب
واسناني مطبقه
وشارباي مرفوعان الى الأمام .

انني اغني بأنتظار الموت
لأن العنادل تغني
وهي على متون المدافع
ووسط المعارك .

7 - روزاريو

روزاريو ياحاملة الديناميت
في يدك الجميله
يخفي الديناميت
طبيعته الوحشية
لايعلم من ينظر الى يدك
بأن في راحتها
يختبىء الموت
باروداً يتوق للمعركه

يتعطش للانفجار

يدك اليمنى
القادره على قهر الأشرار
اعتادت ان تكون
زهرة العتاد
حلم البارود في الانفجار

روزاريو أيتها الحصاد الطيب
عالية انت كالابراج
لقد اعتدت ان تبذري
الديناميت الغاضب
في أرض الاعداء
بيدك الزهره
ياروزاريو.

مدينة بيوتراغو شهدت
حالة صاخبة كالرعد
من انفجارات لم اذكرها
باليد التي ذكرتها
العدو يعرف جيداً
يد هذه الفتاة
التي لم تعد يداً
لأن الديناميت أشغلها
حولها الى نجمة.

روزاريو، ياحاملة الديناميت
رمز بطولة الرجال أنت
ياصفوة النساء
يازبد الخنادق
فاضلة أنت
كراية النصر والزهو.

وانتم أيها المقاتلون والرعاة
انظروا كيف تصعد انفاسها
فتترك للريح اصابع دناميت
تنسف بها اوكار الخائنين.

8 - عرق الجبين

في البحر يجد الماء فردوسه المنشود
وفيه يجد العرق آفاقه وصخبه وجناحيه
العرق شجرة ملحيه طافحه
هضبة شرهه.

إنه يأتي من الزمن السحيق
ليقدم للأرض كأسها
ليبقي العطش والملح قطره فقطره
ليضيء الحياة.

وليد العمل قريب الشمس قرين الدموع
من نيسان الى تشرين، من الشتاء الى الصيف.

عندما يخرج الفلاحون مع الفجر
وراء محاريثهم
فانهم يرتدون قمصاناً صامتةً
مذهبةً بالعرق الصامت.

جلة العمال الذهبية
زينة سواعدهم وحدقات عيونهم
عرق اجسادهم ينشر في الجو
رائحة العطاء.

ان طعم الأرض أغنى وأنضج
حين تتلقى دموع الكدح المعطره

ثمار الرجال والزروع
شراب الجبين.

أما أولئك الذين لم ينضحوا عرقاً
والذين يتسكعون بكسل
بلا سلاح، بلاقوه، بلا موسيقى
فهم محرومون من تاج الفجر
من قوة التوروز.

انهم يعيشون في العفن ويموتون بلا ذكرى
ان الجمال الساطع يتألق مثل النجوم
في اعقاب الناس الذين
يستخدمون ايديهم المتمرسه.

يمموا وجوهكم نحو العمل ايها الأصدقاء
لأن بلورات العرق الشفافه
بجريانها الهادئ فوق جباهكم
تحقق لكم الصفاء والرخاء والمساواة.

رحلة في السفينة

عبد الجبار عباس

في حوار مع الأستاذ جبرا أبراهيم جبرا حول تجربته الروائية قال: (.. أخذنا الفكرة التقليدية التي تعتبر الآن من أفكار القرن التاسع عشر، وهي فكرة السرد، وفكرة مايسمى أحياناً «الأخبار» فأنت تخبر، وحتى حوارك. يبقى جزءاً من عملية الأخبار. لكننّا الآن نحاول أن نرّي القارئ، لاأن نخبره..) (1) وبدهي أن يستتبع هذا التغير في الهدف تغيراً في الأشكال والأساليب الروائية، فأذا كان السرد المتقن بصوت واحد يفي بغرض الأخبار، فأنّ محاولة الروائي الحديث أن يرى التجربة ويشرك القارىء فيها حتمّت جملة تغيرات في التقنية الروائية فجرّتها ثورة التيار الأنطباعي على رؤية الموضوعية الكلاسيكية يجملها «ألبيريس» بقوله:

(إن الحساسية الأنطباعية المشوشة الملتمعة قد هدمت في الرواية «أمتياز الروائي» وأدخلت اليها بواسطة نهج فني جديد أشكالاً متعددة من النسبية. ويستحيل أن نحكم على الأحداث والأشخاص حين ننتقل بأستمرار من ضمير الى آخر دون راحة ولايقين. إن المؤلف ليرفض أن يلقي أضواء كاشفة فلا بدّ من إحترام ابهام الحياة، وان الروائي ليحترس من ان يتدخل في ذلك. كما لاينبغي ان ينظر الى الشخصيات أو تفسرّ طبعاً الاّ من خلال أفكار الشخصيات الأخرى وردود أفعالها. إنه تبادل في أمكنة الشهود الذين قد يخطئون بنيّة حسنة ويستبعد حضورهم كل شك في أعداد مسبق يفرضه خالق أدبي من الخارج.) (2)

و(السفينة) رواية جبرا أبراهيم جبرا الثالثة تندرج في هذه المحاولات الروائية العربية الجديدة لتمثّل أنجازات هذه النقلة في فلسفة الرواية الأوربية ما دامت الرواية العربية لاتستطيع الاّ أن تكون أستمراراً للرواية الأوربية، ومادام (تعقيد التقنية هو العامل الكبير في بناء الرواية المثلى)، وما دام المؤلف فناناً (لاتعجبه من التصاميم الاّتلك التصاميم الطليعية).

وأذا كانت علاقة الحقيقة الروائية بالحقيقة الواقعية كما يقول «ميشال بوتور» هي التي تحدّدما يسمونه مبحث الرواية أو موضوعها الذي لايمكن أن ينفصل عن الطريقة التي يعرض بها وعن الشكل الذي يعبرّ به عنه، فإنّ ضرورة الشكل الروائي في (السفينة) تنبع من قناعة رسختها تيارات الفلسفة الحديثة بأن الحقيقة لم تعد ذات جوهر ثابت أووجه واحد ينفرد المؤلف بمعرفته وإضاءته، فللواقع ألف وجه تدهمنا كل مرة على نحو جديد.. وأذا كان أمتياز الروائي المبدع أن يسخر فنه للتحكم ولو ببعض هذا الواقع وبلورته في (مصغر رمزي تشعّ منه المعاني)،

فإنّ كل شخصية في الرواية وإن تكن مأخوذة بهذاالواقع لن تستطيع أن ترى إلاّ ما يدهمها منه رؤية الأضطراب والتشتيت.
وحين تتولّى شخصيات الرواية أو بعضها تأليف العمل نيابة عن الروائي الذي يقف وراءها كما هوالحال في (السفينة) يمسي طبيعياً أن تخسر الحقيقة الكلية النهائية إزاء عدد من الرؤى والأنعكاسات المختلفة يحاول المؤلف تنظيمها في وجهات نظر متعددة تتشابك في حوار ينقطع ثم يستأنف.
ربما كانت البذرة الأولى لتعرف جبرا أبراهيم جبرا على هذا النهج الفني الجديد تكمن في معايشته للرباعيات الروائية في الأدب الغربي الحديث، وفي طليعتها (الصخب والعنف) لفولكنر وقد لفت أهتمامه في تقنيتها تعدد الرواة بتعدد الأجزاء، وتكرار الأشارات الى الحوادث نفسها كأنّ جهد المؤلف ينحصر في أستقصاء آثارها المتباينة على شخوص عمله. ولا ننسى أن جبرا لمس تأثير هذا الشكل الروائي وأمتداده في رباعيات روائية عربية مثل (رجال في الشمس) و (الرجل الذي فقد ظله) و (ميرامار).. وربما أصوات (وديع عساف) و (عصام السلمان) و(أميليان فرنيزي) و (الدكتور فالح)، ولكنه أختار أن يتولى صوتا «وديع وعصام» صياغة التجربة لأنهما الأقرب الى الذات ومشاغلها المتعددة بحيث لم يبق من آثار التقنية الرباعية سوى أنفراد «اميليا» بصوت وحيد قبيل النهاية و «فلتة لسان» عابرة من عصام السلمان تشي بحنين المؤلف الى هذه التقنية التي تستعيد فيها كل شخصية التجربة كاملة بكلّ أحداثها، فهويقول حين لاحظ الدكتور فالح يشرب ويعلق ساخراً ويكتب: (ما الذي كان يكتبه في تلك الساعات. لم أدر إلاّ فيما بعد، في النهاية، عندما قرأت بعض ما كتب ـ ص 40)) فهذه الأشارة في الفصل الأول توحي بأن الشكل سيكون قائماً على فلسفة الرباعية، أي أن تبدأ كل شخصية السرد حين تكون الأحداث قد أكتملت وختمت دورتها. ولكن أنفراد عصام ووديع بتقديم التجربة في تناوب مستمر يرجحّ الأعتقاد بأن المؤلف كان ميالاً الى أن تروى التجربة من منظور ذاتي غنائي، فقد توزّعت تجربة المؤلف وأحلامه بينهما وأستبقى أطرافاً من نقمته وقنوطه للدكتور فالح.. ولكنّ هذا الأيثار لصوتي وديع وعصام لاينفي أنّ (السفينة) تشترك مع الرباعيات المعروفة في مبدأ نسبية الحقيقة وتعدد الوان التعامل معها والتعرف عليها بحيث تمسي طريقة (وجهه النظر) أنسب السبل الى تجسيد هذا المبدأ. فهي تنويع جديد على فلسفة الرباعيات قدر ما هي تطوير لتقاليد الرواية الواقعية الكلاسيكية، وقد أستبدلت الرؤية الوحيدة الشاملة، رؤية المؤلف الراوي المحايد المنشىء لكل التفاصيل، بزاويتي رصد أساسيتين تضمّان في تناوبهما حرية الشخصيات الأخرى في الحركة والبوح.
وما أكثر ما تناثر في (السفينة) من إشارات وأفكار تجعل هذا الأيثار لطريقة وجهة النظر ضرورة حتمية لاتغني عنها طريقة أخرى، فهي الثمرة الطبيعية لتجربة تعيشها (عوالم صغيرة تؤكد على فرديتها وتناقضاتها ص 124) وعلى حقّ الأنسان الأوليّ في أن يكون أنساناً (ـ ص152) وأن يرى الحياة كما يشتهي: (أرى الحياة.. أرى حياتي ـ ص 24) بطريقة متفردة: (لعل الذي عرفته لم يعرفه سواي ـ ص 152) هذاه الزمن السيّال الهارب أبداً بعد حفر الأخاديد في الضمير أنه لن ينزل النهر مرتين.. (فما عرفته قبل يومين وما تعرفه اليوم ليس واحداً، الحياة تسيل، تجري، تسابق البشر، وهي كل يوم تغيرك، وكلّ يوم تضيف اليك (ـ ص 19) ومن قبل رأى «هكسلي» أنّ (الطريقة الجديدة للنظر هي التعدد) وأنّ هذه الطريقة في النظر تشجّعنا على رؤية كل شيء بوصفه جرياناً لامعنى له، فلا عجب أن يقترن بناء (السفينة) على أساس من وجهات النظر بفكرة جريان الزمن المستمر وغياب المعنى الثابت للحقيقة. إنّ (الحقيقة الواحدة) تقترن دائماً بذلك (السأم الأخير) وأن (الحقيقة في الواقع مملة (؟ ـ ص 20)).. وهل ثمة من حقيقة ينفرد بمعرفتها أحد لاتستطيع فرز الحقائق عن الشطحات فيما يقوله: (كل من يدعي انه يقول لك الحقيقة واحد من اثنين: اما اما انه واهم لايعرف، أو أنه كاذب على كل حال. وماهي الحقيقة؟ ـ ص 21) أليس الحدس هو البديل والسبيل اليها لووجدت: (كفرد ماعدت اكترث لما يقوله أحد، لايهمني الا احساسي وحدسي ـ ص 21) وهل من سبيل آخر في زمن الكذابين المنافقين: (الكلّ يعلم أنه يكذب. أكذب عليك وتكذب عليّ والشاطر من يجعل كذبته أروع ـ ص 130)): (لا أصدّق أحداً ولا أدّعي الصدق لأحد ـ ص 23)، ولا يعود التشبث بوجهة النظر الخاصة محض نتيجة لطغيان الكذب والتشكيك بل يمسي تأكيداً لحرية الخيار والأرادة فلا يعود ما يدهمنا به الزمن (طفائف تعرض لك دون أرادة منك) فحسب، بل ويمسي سبيلاً الى(تلك التجربة الضخمة العنيدة التي هي نتيجة الخيار والأرادة ص22 وثمرة لرفض البقاء السالب المنفعل، فهي ذات صلة بفكرتي الوحدة والأختيار المسؤول في الفلسفة الوجودية تبدأ من الأحساس اليقيني بأننا (في الصميم وحيدون ـ ص 27))، ولا يهمها أن تصححّ الخطأ: (بل لم يكن ثمة خطأ ـ ص 28) فذاك

هو قانونها الأخلاقي المنسجم مع الوحدة الفطرية والعزلة بين البشر: (إنها تريد مني أهتماماً ما عدتُ أستطيع مثله مع أحد ـ ص 35))ومع دعوتها الى الأختيار الفردي الحرّ: (الحياة من صنع يديك أنت لا من صنع غيرك ـ ص 26)، وأنىّ لشلّة الضائعين المبحرين في سفينة يستقبلها نداء (دانتي) اليائس في كل ميناء أن يكونوا بمنأى عمّا أكتظ به جو الثقافة العربية سنيّ الستينات من أصداء الفلسفة الوجودية. . . ولكنّ زوبعة الرعب تضطرها الى أن تنسحب من الواقع المزري الى (عالم خبيء في الداخل بكل ما نشتهي ربما كان أعمق حقيقة من عالم الواقع ـ ص 78) ويدفعها الهرب من إحباطات الماضي الى التشبث بذخيرتها الخاصة من الذكرى: (إنما الشيء الحقيقي هو ذكراي له. الذكرى تتحول الى ما يشبه الموسيقى. . تبتعد الوقائع عنك في دهاليز الزمن وتخلّف أمواج النغم في ذهنك ـ ص 24)، فلا يبقي لك سوى(أن تتمتع بأيّ وهم تشاء مادمت تعلم أنه وهم، ولكن حالما تبدأ الظنّ بأن وهمك حقيقة فأنت في خطر ـ ص 45)

ليس ثمة حقيقة كليّة نهائية معدة سلفاً يوزّعها المؤلف الذي ينفرد بمعرفتها على مراحل، فحقيقة (السفينة) لاندركها كاملةً إلاّ حين نطوي الصفحة الأخيرة منها. إنها تتكشف وتتجمعّ وتتناسق من خلال دفقات الضوء الذي تسكبه الشخصية الروائية على ما تراه من أحداث وما تستعيده من ذكريات أو ما يهمهّا أن تحلّله، من زاويتها الخاصة، من أحداث الرحلة.

إنّ هذه المراجعة التي تقدّمها كل شخصية للأحداث السابقة ليست مجرد تعليق أو صدى، لكنها إعادة أكتشاف أو إعادة تفسير يخصب الحركة الدرامية المتنامية ويضعنابها «جبرا» أمام طريقته الأثيرة في أكتشاف الحقيقة.

تختلف (السفينة) عن الرواية الرباعية في أن الأستعادة ليست لكل أحداث العمل، بل تتجزأ الى ما تعرفه الشخصية وما يهمّها مباشرةً، فهي تتنامى مع تنامي السرد اللبق الرشيق وأن أثقلته المناقشات المستفيضة على طريقة «الدوس هكسلي» (3). ولعل في هذا النهج الفني أقتراباً من الواقعية الحقّة يدل على خبرة طويلة مع تعقيدات الحياة وكشوفها الفكرية حول تطور معنى الحقيقة، فنحن إذ ندخل في علاقة مع الآخرين لايهمّنا أن نعرف أو نستعيد من هذه العلاقة الاّ ما أتيح لنا أن نعرفه ويهمّنا أن نستعيده. إن الشكل الرباعي التقليدي إذ تستعيد فيه كل شخصية (كل) الأحداث تقع في الخطأ الواقعي الموروث: خطأ أدعاء المعرفة الكلية الشاملة، وهي ليست إلاّ صورة جديدة من معرفة الروائي الواقعي الكلاسيكي وقد توزّعت على أربع مرايا. «جبرا» في (السفينة) لايقدم مرايا تتشابه حجماً وأهمية و(نصوعاً)، بل أنعكاسات مرايا تتداخل وتتقاطع في مسار تضيئه حركة متصلة من الأستنارة المتبادلة على صعيد تجربة مشتركة تهم (الغالب والمغلوب) على سفينة (تترنح بين الحلم والحقيقة).

وهكذا، فأن طريقة وجهة النظر تمكنّ المؤلف من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة. . وتتركز براعة المؤلف الفنان في تجنب التكرار الممل والتشابه في الرؤى والتفسيرات بحيث تعود أستعادة جوانب من التجربة الكبيرة ضرورة فنية، وهي في الوقت ذاته تجنبّ المؤلف وطأة التدخل المباشر في كل شيء مع أحتفاظه بأمتيازه الأساس: إنه الرجل الذي يعرف كل شيء ويتولى بنفسه أبتكار كل شيء . . ولكن بدلاً من «سفور» هذا الأمتياز في إعلان «ثقيل» موصول على مدى الزمن الروائي، فأنه يتخذ طابعاً ديمقراطياً يتيح لأبطال العمل ما تتيحه لهم الحياة أصلاً من مشاركة في رؤية التجربة وروايتها: كل من زاوية إسهامه فيها وصلته بالآخرين خلالها وتفسيره الخاص لتجربة تتناوب فيها الأضواء من زوايا مختلفة فيكون ذلك البديل الأنضج للتفسيرات المختلفة التي كان الروائي، وفق الطريقة الكلاسيكية القديمة، يتطوع بتقديمها أولاً بأول نيابة عن الشخصيات في كل تفصيل من تفاصيل التجربة كما هو الحال في ثلاثية «نجيب محفوظ» مثلا. لذا يأتي هذا التركيب الفني الناضج أدلّ على واقعية الحياة اليومية المعاشة ونسبية الحقيقة في العمل الروائي وأبلغ إيحاءاً بموضوعية ذلك العمل، أي بالأستقلال الظاهري النسبي للرؤى والتحليلات عن المؤلف الذي صنعها، فهي موضوعية جديدة تنبض بألوان من الشعور والغنائية حيث تتضافر مجموعة من الحقائق النسبية لتكون حقيقة كليةّ لايدّعيها المؤلف ولا شخصياته، ولكن للقارىء أن يستخلصها من ظفر مجموعة الألوان والأطياف في التجربة الواحدة المشتركة، فهذا الضرب من التعامل إذن منهج في التوزيع والأيقاع يتطابق مع الأعجاب بالديمقراطية، أمتياز الرواية الأول ـ و(الحياة في جو من الليبرالية ـ ص 136) ويتيح للمؤلف أن يحققّ أهدافه الخاصة والعامة في توازن طبيعي يبدو به طوال السياق مثل «محمود»: باقيا (على هدوئه وتروّيه كأنه يبغي ملاحقة تسلسل أفكاره رغم الأستطراد ـ ص 127)، أو مثل الدكتور فالح: له من الذكاء ما يجعل للفكرة الواحدة أو العاطفة الواحدة أوجها عديدة ومعاني كثيرة (ص 120) وهكذا، فأن التقنية الروائية فى

(السفينة) تجعل الشخصيات هي التي تؤلف التجربة وفق خطة التكرار اللبق والتناوب الذكي بحيث يتكرر الوصف على طريقة كافكا في مذكراته لبلوغ الوصف الأكمل الذي لاتحققه محاولة واحدة (ص 127ـ218) إذ تتغير الطريقة فيتغيرّ المحتوى ويبقى لكل محاولة فذاذتها فنرى ما علمته الشخصية اليوم وما علمته من قبل. . (فيبقى الماضي والحاضر ملتفين متداخلين فيها: كلاهما حيء يشير الى الآخر. .)، وكل ذكرى مستعادة في هذا السياق المتقدمّ الى أمام والملتف على ذاته وفق الفهم الفلسفي العربي للزمن اللولبي الدائري تأخذ مكانها (شيئاً فشيئاً من هذا التداخل والألتفاف في كل ما أحب ص 227). وبدلا من الصوت الواحد الذي يحكي ويصف ويدبرّ العقدة والنمو والحل يأتي دور المؤلف الغائب الحاضر يرى بعيون أبطاله ويوزّع (وقد النفس وقطارة النشوة) فيها بأقدار مناسبة دون عسف أو إقحام في الأغلب. . لذا كانت الموضوعية المعهودة في البناء الروائي ممتزجة بألوان من الغنائية الذاتية: غنائية الشخصيات التي تنفعل بما ترى وتشارك فيه فلا تحول الذاتية دون الأحساس «الضروري» بوشائج الهموم المشتركة: هموم العصر والمجتمع، الأمر الذي وفرّ للأيقاع هذا التوازن الحيء بين الدفقات الشعرية وصلابة الصورة الموضوعية. . فمن حذق الهندسة الروائية أن أولوية الغرض الغنائي في الترويح والبوح لم تحل دون أن يكون لكل شخصية حضورها ومكانها الحقيقي في خطة رسمها كاتب فنان يتلذذّ برؤية النسب والعلاقات والتقابل بين الخطوط والأجسام ص 81). وبهذا التوازن بين الرؤية الشعرية الغنائية ووضوح الصورة الموضوعية الشاملة ضمتّ (السفينة) مزايا القصيدة الطويلة وطابع الشهادة التأريخية عن زماننا المكتظ بالصخب والعنف، وتكررّت الأستعانة بالمونولوج الدرامي بأعتباره الوسيلة المثلى لأستعادة الأحداث كذكريات وخواطر بدلا من تقديمها الكامل في حضورها الآني المباشر. وبدلا من الصوت الواحد ذي النبرة الثابتة يطالعنا في كل فصل (صوت أخذت الألفاظ تتلونّ به تدريجياً كما بحيلة بارعة ـ ص 118) بسبب أن المرء (قد يبالغ في بعض مشاعره بفعل الظروف المحيطة بما يرى ـ ص 99). ولولا هذه القدرة على أستثمار «الصغائر» وهي السبيل لبناء الحدث والشخصية من الداخل لما بقي من (السفينة) سوى هيكلها العظمي المتمثل في قصة حب صغيرة، ولما وفق جبرا الى أن يجعل من تكثيف التفاصيل المنتقاة سبيله الأمثل الى أن يجعل هذه القصة بؤرة ومنطلقاً لتصوير ومناقشة أزمات الأنسان المعاصر في بحثه عن الحرية والتحقق والكرامة.

إن الذكريات والأحلام والتأملات منسوجة بحذق على نول من قصة حب وموزعة بين نثار من تفاصيل رحلة بحرية يمتد بها الأيقاع رخياً وئيداً متمهلاً قبل أن تبلغ ذروتها المأساوية المتمثلة في أنتحار فالح لتؤكد صدق ظن المؤلف بأن الموضوع الكبير ينبثق من حسّ الأنسان المأساوي بالحياة. . ولكن براعة المؤلف تتجلى في أن الحصيلة الكلية لهذه العملية مشهد متسع بليغ من زماننا، حسّ التوزيع على ما في التفاصيل من وفرة وأكتظاظ تختلط فيه الحدود بين ما هو ضروري وما هو حشو، واضح الوحدة على ما في عناصره من تنافر أو تضاد يمنح الرواية صفتها الدرامية ويدل على الأنقسام الداخلي في العصر والذات معاً. . وبفضل ذلك تجنبتّ الرواية خطر (تهويل أمور تبدو من توافه الرحلات ص 205) ليكون النسيج الروائي (قماشة عريضة والسواد فيها كثير والبقع قليلة متباعدة ص 28، وقد أختص الدكتور فالح في مذكراته بالنصيب الأ وفى والأعمق من هذا السواد الملتهب في ليل كوني أضاءته (شمس مظلمة) كأنها مستلة من كتابات «باسكال» المرتاعة من الوحدة والشر ومن شذرات «رامبو» في سفينته السكرى بنشوة الرؤيا ونثار أقمارها لتشهد بأن لجبرا أبراهيم جبرا أن يفخر بهذه الجرأة الرائدة على ان يلج في أستقصاء غاية الحياة قواها الشيطانية المتربصة فأضاف الى أدبنا الحديث في هذه النظرات الأصيلة صفحات ليست لأحد. .

ولكنّ ما كسبته الرواية بهذه الموضوعية الغنائية الجديدة يقابله غياب التلوين والتنويع عن اللغة والأسلوب في أحاديث الشخصيات، إذ تتباين الرؤى والصور المتتابعة أمام زوايا الرؤية المختلفة ويبقى أسلوب الرواية واحداً هو أسلوب المؤلف الذي كان قريباً من الموضوعية في رؤية التجربة بعيون مختلفة وتفسيرها بوجهات نظر متباينة، وغنائياً في روايتها بأسلوبه الخاص نيابة عن الأساليب المتنوعة وكما هو الحال في كل تقنية روائية ناضجة، فأن وجهة النظر في (السفينة) وقد أقترنت بنسبية الحقيقة لم تكن مجرد وسيلة لتنظيم أشتات المشهد المرئي فحسب، بل وكانت وسيلة للكشف والتقييم ولمح المعاني المتناقضة في الموضوع، فكانت مرونة الحساسية الروائية في هذا الأسلوب مدعاةً الى توظيف جملة من الرموز والتضمينات التأريخية والأسطورية يتصدرّها رمز السفينة المركزي تنساب خلال الزمان المكان معاً لتضم رحلة الحياة واللا حياة الى ما لا نهاية (ص 198) في بحر هو المتاهة والخلاص، تتحرك فوق تأريخ مليء بالحب والخيانة

والفجيعة (ص 162) فهو التاريخ الذي يجعل قصة الحب بين عصام ولمى شبيهة بقصة روميو وجوليت وقد فرقهما دم الأقارب المهدور دون ذنب قدرّته أقدار ظلتّ تطالب بالأنتقام، مما يذكرنا بفعل «همنغوي» في روايته (وداعاً للسلاح) وقد بدت في مرآة النقد قصة الحب الأعمق نبضاً لدى همنغوي حين نظر إلى بطليها على أنهما روميو وجوليت الحرب العالمية الثانية وقد فرق بينهما بواسطة ثأر دموي وحشي قبرا فيه (4) وهو التأريخ الذي جعل يوسف ومحمود تحويراً ساخراً لفروسية دون كيخوتي وسانكوبانزا، ولكن في زمن خلا من نبالة الفرسان الروما نتيكيين ليخلو فيه الجو الكالح لنباح كلاب تظهر مرتين: في رحلة حب ورحلة نجدة حالة خطرة، فكأنّ الكلاب هنا أشارة الى كلب سربروس الجحيمي: يهدد المحبة والتواصل بالمحق ولكن أرادة الخير أقوى تدمغه بالنجدة من الأنسان: هذا المنقذ المجهول (ص 17) وأن عصفت به حيرة هملت وسؤاله الخالد (ص 82). وهذه التضمينات والأشارات تاتي خفية لماحّة حيناً ومستدعاة على هيئة تشبيه أو مفارقة حيناً آخر، ولكنها في الحالين توفرّ للتجربة الواقعية بُعدها الأسطوري المضمن وتتيح للمؤلف التنقيب عن وحدة الجذور، أوعن أوجه التشابه والأختلاف والتكرار بين تجارب الأنسان في عصور متباعدة تصل بينها تناقضات الشرط الأنساني الباقية كيما تصل رؤيا المؤلف الى أن (الفروق الظاهرة تغلغلت في طواياها مشابه أعمق، وبذلك تنتحل الرواية عمقاً خصيباً من القوة البدائية يغتني به بعُدها الأسطوري.)

ولئن أتاحت طريقة وجهة النظر للمؤلف أن يتقن لعبة التوزيع والتخفي وراء الأقنعة في موضوعية لا بد منها للعمل الروائي، فأن المؤلف إذ تسري اليه عدوى من وديع عساف الذي (يفيض بالكلام من كل جانب كأنه يريد إفراغ ما تجمعّ في ذهنه على دفقات كبيرة ص 35) ينسى القسمة العادلة لخواطره بين شخصياته: كل حسب طبيعة تكوينها ووجهة نظرها.. وهكذا فأنّ سحابة من الكوابيس وزوبعة الرعب (ص 82 - 83) تزحف من عتمة الدكتور فالح الى وديع عساف (المتفائل الكبير - ص 130) كما تنتقل الى عصام السلمان نظرة متشائمة رافضة حول النضال السياسي (ص 152) وهو الذي كان يترقب الثورة ويتوق الى الأسهام في بنائها الجديد.. بينما كان الدكتور فالح بأشمئزازه الكوني ورفضه المستمر لعالم الدود المتناحر أجدر بأن يدعّي لنفسه غياب التعاطف مع معاناة محمود والتشكيك في أستقامة المناضل المضطهد أخلاقياً لو نهض وتحكم وأستبد، فهذا الأدعاء ينسجم مع قناعته اليائسة بأن كل أنسان (مسيح ويهوذا معاً. كل واحد منكم يخان ويصلب ويسقُى العلقم ويفعلها لغيره. دودة تلتهم دودة - ص 116) فلا مفر في رواية مثل (السفينة) بدفقاتها الغنائية الموصولة من أن تتداخل فيها الأقنعة بين الحين والآخر مادامت الشخصيات الهاربة تؤمن (أن للهرب أشكالاً لاتحصى - ص 134) ومالذي يحول دون القناعة بأن بين وديع عساف وعصام السلمان من أسباب التواصل والتكامل أكثر مما بينهما من وجوه التمايز والأستقلال الفني الواضح اذ ترفد تجربة وديع تجربة عصام فتمنحها الحكمة والنضج حد شعور عصام بالهيمنة و (السيطرة التي بدا لي أنه يحققها عليّ - ص 104).

ويمكن القول: إن حلم جبرا في انشاء رواية كبيرة من موضوع كبير ذي مستويين واقعي وأسطوري كان يمكن له ان يتحقق لو ان شخوص (السفينة) دخلوا جميعا (جب الأسود) وعانوا تجربة أمتحان الروح. لقد دخل الدكتور فالح وحده هذا الجب ولم يخرج من أشداق ظلمته.. وأما الآخرون فظلوا على هامش هذه التجربة الضخمة لأن جبرا كان مشغولا بأن يروي لنا تجربته الاثيرة: تجربة الفقد والظفر، أو الاملاق والامتلاك، فلمسنا شرخا بين ماكان يحلم ومايحقق في (السفينة) فعلا ولعل هذا هو السبب في أن المناقشات والتأملات تأتي دائماً على هامش هذه التجربة كأنها تلحق بها الحاقا، وبدا الخلاص ممثلاً في الانتماء الى الصخر الفلسطيني حلماً ينفرد به وديع عساف وليس مرفأ آمنا تأوي اليه سفينة الضائعين الهاربين.

لقد صانت موهبة جبرا الحاذقة العمل عن ان يكون محض ذريعة للترويح عما (يعتمل في داخلي من تناقضات ولهفة ومرارة - ص 161) فكانت (السفينة) عملاً روائياً أستوفى مقومات النضج تجربة وبناء فكان له من الحيوية والحس والنزعة وعنفها جميعاً، وكانت تجربة الرحلة في (السفينة) واحدة من تلك التي تحدث عنها مالروراوي قصة (الشباب) لجوزيف كونراد: تلك الرحلات التي تبدو وكأنها خلقت لتشرح الحياة.. تلك الرحلات التي تكاد ان تكون رمزاً للوجود.

هوامش

1 - ينابيع الرؤيا - ص 68

2 - تأريخ الرواية الحديثة - ص 205

3 - راجع مقالة جبرا عن الدوس هكسلي في (الاديب - حزيران - 949

4 - The American Novel . Carlvan Doren - P342 - 4

عَلائق البيت الروائي

دراسة في رواية البحث عن وليد مسعود

ياسين النصير

ابتـداء من الصفحـة الأولى في روايـة جبـرا ابـراهيم جبـرا، «البحث عن وليـد مسعـود» وانتهـاء باخـر صفحـة منهـا، يسيطر احسـاس ما عليـك، بأن هذه الـروايـة تبني بيتها الفني على هيأة الحلقـات الـدائرية، المغلقـة ـ المنفتحة معاً. تتداخل غرفها فيما بينهـا لتنفتـح الـواحدة منها على الاخرى، لكنك تفاجأ ان الرواية تنتهي كما ابتدأت، لتخرجك من باب غير الذي ادخلتك منه، من خلال الـوعـد بالكشف عن المـزيـد من الاسرار. فلا تملك بعد الانتهاء منها الا العودة ثانية لقراءتها لتجد نفسك ثانياً ان كل فصل منهـا يحـوي كل الفصول، وان التنويعات التي تحدث ليست الا ملصقـات على جدران الغـرف، وان الفعل ليس الا تمريناً فكرياً على مسـاحـة من الممـارسـة العنيفـة. وهكذا تجد ان الرواية لم تستطع احداث تغيير جوهري كبير، ولكنها اكتفت باحداث تصور بامكانية التغيير، إن فعل هذا التغيير مهما حدث لايمكنه ان يبني تصـوراتـه على احداث هذه الرواية، فالاحداث ما ان تقترب من وضوحها حتى تختفي بين آجرات البيت، والشخوص لا يكتملون الا لكي يمـوتـوا او يختفـوا، او يغـرقوا في وهم الجنس الشرقي. والبيت الروائي باجمعه لايسمح لغير ما اختارهم جبرا ـ رغم نفيه لتشـابه الاسماء الواقعية باسماء الشخصيات ـ الدخول اليه. ومع ذلك تواصل القراءة الثانية، وربما الثالثة لها علك تجد تصوراً ما ابعـد ما جسـدتـه الـروايـة، فلا تجـد ثمة غير وعد بأن الروائي ـ المـاهـر الصنعـة ـ قد صور لك بيتـاً يمكن ان يحـدث فيـه حدثٌ مهمٌ. من خلال اشارات واعدة فيه، وامكانية اكبر على ان تتحمل غرفـه صخب المجتمـع العـربي. ويكفى الرواية الجيدة ـ كفن ـ مثل هذا.

اولاً: هيأة الرواية الخارجية

يسيطر على بنية الرواية الخارجية شيء من الهوس بالدائرة، او كما يسمى بالوسواس الشكلي للبناء. ثمه حلقة دائرية كبيرة ـ هي حكـايـة وليـد واختفـائه ـ حكاية اطار اول. تغلف كل الحكايات الصغـرى، وهـذه بدورهـا تتجاور ضمن دوائـر صغيـرة، هي مجمـوع ما يرويـه تجسيـدياً اصدقاء وليد عنه وعن انفسهم. واذ تنفتـح حكـاية الاطار الاول على عالم من التجارب والممارسات الفكـريـة والجسـدية، تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية، تنفتح الحكـايـات الصغـرى على عوالم محلية مشبعة بالتجربة وتأكيد الهوية. يتحول بعضها ـ حكاية الدكتور جواد حسني ـ الى حكاية

اطـار ثان تقبع اسفل حكـايـة الاطار الاول، وتغلف بدورهـا الحكـايـات الاخـرى. هكذا تجد نفسك في دوامة من التداخل - والتخارج بين عالم متسع يشمل الارض العربية كلها بما فيها من ثقافة ونظرة تأسيسية للدولة ونظام الحكم، وبين عالم صغير مغلق - منفتح معاً على الجنس والعيش والعلائق الانسانية المجسدة ببعد سايكولوجي مبطن وباحساس ان كل شيء فقد توازنه، عالم فيـه من الـرؤية الذاتية الشيء الكثير، وفيه من التجربة العراقية في السياسة والثقافة والممارسة اشياء كثيرة.

ويشمـل وسواس الدائرة كل هيكل الرواية الخارجي، فعملياً تبتدىء بالدكتور حسني، وهو يكشف لاصدقاء وليد، اختفاء وليد المفاجىء، وتنتهي الرواية بالدكتور جواد حسني نفسه، وهو يعد بالمـزيـد عن وليد مسعود وخفاياه. وبذلك تكون روايـة - الدكتور حسني حكـايـة اطار ثانٍ تقع اسفل الاطار الاول، وتتحول ضمناً الى فصـل مبـاشر للسرد باعتبارها تتم عبر ممارسة فعلية من خلال اللغـة - ضمير المتكلم - في حين تصبح حكـايـات الشخـوص الاخـرى اقـرب الينا بدرجتين لانها فعل الحاضر، وفعل الضمائر المتكلمـة المتـداخلة. بينمـا يغلف ضمير الغائب - حكاية وليد - كل الحاضر، وكل الضمائر. ويحقق الروائي ضمناً في هذه البنية المتـداخلة ثلاثـة مستويات من فعل القص - كما سنرى ذلك في صفحات قادمة.

وعلى المستوى الجغرافي - المكاني - نجد الرواية تتابع طفولة وليـد مسعـود في فلسطين من خلال تجـذر اسرته ومن ثم دراسته واصـدقـائـه، وتعبده الكنسي، وحتى انتقاله للدراسة في لندن، والعمـل في ايطاليا والبلاد العربية، ليستقر اخيراً في العراق، ثم محاولة العودة ثانية لفلسطين ثائراً يحمل بندقية و«عقلاً»، جاعلاً من هذه الـدورة المكـانيـة تجـاوباً شعورياً مع الاسطورة، حيث ترتبط الأرض بالأم، ضمن وشائج من وحدة البدائيات هكذا نجد وليداً يحقق هويته الذاتية الصغرى، ضمن هوية الذات الكبرى - فلسطين - كجـزء من فاعليـة البنـاء الدائري - كما يؤكد يونغ - في ارتباط الأرض بالأم.

وعلى المستوى التاريخي، تبتدىء الرواية من نهايتها، اختفاء وليـد بعـد عشرين سنه من العيش في العراق، لتعود بنا الى اواخر الثلاثينات حيث الحديث عن ثورة 1936 في فلسطين يروى على لسـان الصبيـة والكبـار» مروراً بـاحـداث التقسيم عام 1948 مستـدعياً صورة الاحتلالين العثماني والانكليزي ثم الخمسينات



سنوات التشـرذم الفلسطيني» ثم تنتهي الـروايـة باواخر الستينات حيث النكسـة الحـزيـرانيـة قاسمـاً مشتركاً للارض العربية كلها. وبـذلـك تتـداخـل الفترات التاريخية لتكون ارضية زمنية تتحرك فوقهـا ارادات الشخـوص واحـداثهـا من خلال العـودة ثانيـة الى فلسطين لصنع تاريخ جديد.

وعلى مستوى البناء الفني للرواية تجد نفسك اثناء القراءة منغمراً في تتبع حكـايـة الاطار الاول - اختفاء وليد - من خلال سماعك لحكـايـات اصدقائه، فاذا بك بعد كل فصل منها تجد نفسك وقد اقتـربت من الحكـاية الاولى، لكنك تفاجأ ان ما يرويه الاصدقاء عنـه وعن انفسهم ليس الا فعـلاً دراميـاً يعمق اطار الدائرة الاولى ويـوسع من مداهـا، بل ويجعلهـا الاسـاس الـذي تتكـون عليه حكـايـات اصـدقائه وحيواتهم. ويستعير الروائي هذه البنية الفنية من الـف ليلة وليلة - كمـا سنـرى خلال هذه الـدراسـة - وكأن الاستعـارة نفسهـا دائرية هي الاخرى حيث العودة الى منابع الفن الـروائي القـديم، تمثـل نقلة في بنية الرواية الحديثة. لاسيما ان الليالي ترتبط بالعراق والارض العربية، كجزء من هويتها الثقافية والانسانية، وان العراق والبلاد العربية الاخرى، تجمع الان بين الانتمـاء الى المـاضي - الـروحـانيـة - والالتصاق بالتطـور - التكنـولـوجيـا، فتأتي استعارة الشكل الروائي من الليالي، بمثابة الالتصـاق بالجـزء الفني للروايـة وفي الـوقت نفسه الانفتاح على افضـل انجازات الـروايـة الحـديثـة، ولذا فالحديث عن الحياة والتجـربـة العـراقيـة ضمن النسيج البنائي والفكري لحكاية وليد

مسعود الفلسطينية، هو الحديث عن التركيبة الفكرية - حسب رأي جبرا - على تأسيس فئة مثقفة - كل شخصياته مثقفة وذات تأثير في بنية المجتمع - قادرة على قيادة المجتمع والتنظير له وبذلك يتحول «فن الرواية» كجزء من فاعليه المثقفين في تغيير المجتمع. لاسيما وان المثقفين هؤلاء قد تجمعوا في بغداد الخمسينات وبغداد الستينات، فئة متماسكه لها جذور طبقية وثقافية متميزة. وفي رأي جبرا ان بغداد تصلح لان تكون عاصمة لكل العرب «صمم على ان تكون بغداد منطلقاً جديداً - له: ولكل فلسطيني، بل لكل عربي..». ومن ضوء هذه

الوقائعية التصورية بغداد، فتكون الاستعارة الدائرية لها، امثوله فكرية تقع تحت مستوى الوعي وترتبط اجزاء العمل كله بتصور فكري خاص عن موقع اهتمامات ومشكلات بغداد - الحضارية.

ثانياً: اعمدة البيت الروائي

يشيد جبرا ابراهيم جبرا بيته الروائي فوق اعمدة عدة، قد لاتكون عملية اختيار هذه الاعمدة واعية جداً، لكنه بحكم الصنعة الروائية تبدو وكأنها الأساس الذي عناه القاص خلال عملية تكوين المناخ العام لروايته. اذ لابد لاية رواية - بحكم طبيعة فنها - من ارضية واقعية او رمزية او اسطورية تقيم عليها بيتها الفني. وما يهمنا في رواية جبرا - البحث عن وليد مسعود - هي الركائز التي بني فوقها بيته دون ان يكون نقدنا منصباً عليها كلياً. وعندي ان مهمة هذه الركائز لاتتعدى منظور الروائي الى التاريخ والمجتمع والثقافة وتكوينات الشخصيات الاولى. وسنجد في رواية جبرا ان هذه الركائز قد اقيمت على ارضية هشة وغير متماسكة، وتمت بطريقة فنية تعكس - كما لو كانت مقصودة - الطبيعة الفكرية والاجتماعية لارضية العالم الثالث بكل ما تحمل هذه الأرضية من تناقضات وتشويهات وافكار النصف، حتى يخيل للمرء ان القصدية وراء اختيار مثل هذه الركائز تكاد تكون القاسم المشترك للرواية العربية ككل.

وفي ضوء هذه الوقائعية المرتبكة لايمكن لروائي ما ان يشيد بيته دون معاناة، معاناة ان يعكس بصدق الطبيعة التكوينية لأساسيات بنائه. ومعاناة ان لايبنى بيته فوق ارضيه لايعرفها. ومعاناة ان يصبح ما يعرفه عن هذه الأرضية معرفة ذاتية تعميماً لشخصيات قد لاتتلاءم معها.

1 - الاقتصاد

أ - الاساس المرتبك: القرية الفلسطينية

تفصح الرواية عن طبيعة القرية الفلسطينية المجاورة للمدينة تلك القرية التي تجمع بين العمل اليدوي والمهني والتجاري، بحيث تبدو العلاقة بينها وبين المدينة محددة بالتسويق البضائعي الصغير وبالتبادل السلعي وفق حاجات الناس ومتطلباتهم، ومع هذا وذاك، تفصح هذه العلاقة عن تركيبة ثقافية تجمع بين التدين والتمرد، بين ان يرتبط الشخص بحس ديني - القدس - محافظ، ومركب وفق مشاعر شبه موروثة، وبين ان يتمرد على هذه السكونية المتكررة بالهجرة والدراسة او العمل.

وخلال تاريخ هذه العلاقة المشتبكة مع الطموحات الفردية والتخصص في المعالجة الخاصة لها. نجد ان القرية - المدينة الفلسطينية قد اشتركتا معاً في استيعاب محنة الاحتلالات المتكررة. الاحتلال العثماني فالاحتلال الانكليزي واخيراً الاحتلال العنصري الصهيوني وخلال عملية التبادل بين القرية والمدينة تفصح الشخصيات عن رغبات مكبوته في التمرد على هذا الواقع بطريقه تدعو الى البحث عن ملجأ امان للعيش ومن ثم للتهيوء للثورة، وطوال الفترة التي قضاها وليد مسعود في القرية الفلسطينية كانت البنية التحتية لحياته محددة بطريقة عمل واحده، سائق لعربة نقل بين القرية والقدس، وسائق من نوع المتميز اجتماعياً داخل مجتمع القرية باصالته وفحولته وسمعته، وعندما تتراكم الامور وتبدو كما لو انها اغلقت نهائياً، يفكر بالهجرة الى كولومبيا، في حين ان العديد من رجالات القرية قد إغتنوا بفعل الحرب، ففتحت عليهم ابواب رزق جديدة، كان مسعود لايجد في الحرب اية نافذة. الحرب بالنسبة له تغير في شخصية قريته، وامحاء لاصالتها وهو اذ يتمرد عليها بالهجرة، انما كي يعود بعدها وقد اعتمد ذاته بطريقه التأكيد على هويته الاولى، لذلك لاتصبح النقود التي عاد بها الا تعميقاً لمعنى العلاقه بين القرية والمدينة. فلا يستبدل مهنته بل يغير العربة التي يجرها الحصانان بسيارة نقل، تسلك الطريق ذاته بين القرية والقدس، وتحمل البضائع والناس انفسهم. واذ تبدو دورة الحياة

المتكررة بطيئة الحركة والتغيير، الا ان نمواً ثقافياً يحدث داخل هذا البيت، بعدما تكون مرحلة التعليم قد أتت اكلها لاجيال مابعد الحرب. هكذا يتطلع وليد للعمل خارج قريته، وبطريقة تدفعه لان يمزج الدراسة والعمل بطبيعة البناء الديني - الترهب - الذي اعتبر الاساس لكل المهاجرين من المسيحيين في فلسطين، حفاظاً على دين ينتهك، ومواصلة لارضية ثقافية وجدت في الكنيسة يوماً بعض مبادىء ثورتها الخفية. فيشد الرحال الى ايطاليا - موطن الفاتيكان - تسبقه معرفة اولية باللغة الايطالية، تساعده على العمل في احد بنوكها التي اغلقت الحرب نوافذ التعامل مع البلاد العربية. وخلال العمل هناك، لايبدو ان وليداً قد امن واستقر، فطموحات الكائن الفلسطيني تتعدى التقوقع في المكان، يدفعه هاجس التعويض عما فقده بالاحتلالات المتكررة. هكذا يشد الرحال ثانية الى لندن للدراسة، ثم اكمالها، والهجرة منها ثانية الى البلاد العربية للعمل في بنوكها وبطريقة حسابات الربح والخسارة، وبمواجهة بنكنوتية وباوراق ملونه وذات رسوم.

ويرسم الروائي، واقع القرية المشتبك العلائق بطريقة تجاور الاعمال، فهناك التجار وبائع الخضر، والعامل في السوق، والمغتني بفعل الحرب، والمترهب الثوري، والعاطل والاتي من الهجرة وقد امتلئت مخيلته بالمشاريع. ووسط هذه الأرضية المشوهة الاقتصاد يقيم جبرا العلاقه بين شخصياته وطبيعة المدينة - القرية في العالم الثالث، تلك الطبيعة القائمة على التمسك الشديد بالماضي، وعلى اعتبار الارث الديني، هو الهوية المطلقة لشخصيتها. وقد تم ذلك بطريقه المزاوجة بين الحفاظ على هوية القرية - المدينة وعلى تماسك الاسرة، باعتبار ان الاسرة، هي صنو الماضي، محافظة على زمن جماعي مترابط، وموطنه عبر لغة الاجيال المتكررة فكرة ان الارض الأم واحدة وان المدينة ذات الارتباط الوشيج بالقرية ليس بمقدورها تغير هويتها بسرعة، لاسيما اذا كانت هذه المدينة دينيه كالقدس، ولاسيما اذا كانت العلاقة معها علاقه تحدي لاحتلال يريد تغييرها واخفاء معالمها. وفي الخلفية من هذه الوقائع النفس - اجتماعية، يرسم جبرا الطبيعة الاقتصادية المشوهة لطرائق عمل ابناء القرية، وللكيفية التي تصرف بها المثقفون منهم عندما تشعبوا في وديانها، للعبادة تارة، وللهجرة تارة اخرى، وللعمل والزواج باكثر من واحدة تارة ثالثة، حتى يخال للمرء ان المدينة - القرية في العالم الثالث ليس بمقدورها تكوين هويات طبقية متميزة، الا في الاطار الثقافي العام، وذلك من خلال دفعها لبعض بنيها للدراسة والتعلم، وبمثل هذه الهوية، بنى جبرا تصوره اللاحق لاهمية المثقفين في تغيير المجتمع، وقيادته.

- ب - المدينة - القرية العربية

ليس ثمة فرق كبير بين بدايات وليد مسعود في القرية الفلسطينية وحاضره في البلاد العربية، الا من جانب واحد، ذلك هو ان القرية الفلسطينية بقيت بتخلفها محافظة على مثاليتها الدينية، في حين ان المدينة العربية وبحكم التغيرات المستجدة بعد تسويق النفط تجارياً قد جعلت منها مدينة موزعة، مضطربة، مائعة، فالمجتمع العربي ككل «مجتمع خام موزع، مضطرب مائع، ينطلق في كل اتجاه ولاينطلق في اي اتجاه». والارضية لهذا المجتمع ارضية عشائرية في جوهرها، زراعية في افضل احوالها. غيبية في معظمها» لايمكنه ان يدخل المرحلة المدنية لمجرد انه استورد التكنولوجيا وادخل الكومبيتر في حسابات الصيرفه والسياسة.

اذاً من عمق التركيبة الاجتماعية للمدينة العربية يكمن ذلك التزاوج المشوه بين العلموية وبين الخلفية الروحانية المتأصلة والتزاوج قد تم بطريقه التجاور المعادي، وباسلوب الاستيراد العشوائي والفوقي للحاجات. وعندما بدت الصورة مشوهة في تطبيقات التكنولوجيا على مداخيل الفرد العربي وصورته الثقافية والحياتية، بدت العقدة تستفحل، فلا انتماء حقيقي لمطلقات وابعاد التكنولوجيا ومايتبعها من تغييرات جوهرية في شخصية المجتمع ونظمه وممارساته وحريته ومواقفه. ولاتمسك حقيقي بالروحانية المتأصلة التي بدت هي الاخرى تشهر العداء للتكنولوجيا بحكم الخوف على مواقعها الشعبية المتخلفة. وهنا تمر الشخصية العربية بمحنة متجددة لاسيما وان اسرائيل والعالم

الغـربي الاستعمـاري يسعون الى جعل هذه البلدان تفقد هويتها الـوطنيـة باستمـرار من خلال خلق ما يسمى بالـوهم الحضـاري الغربي، وبالتلويح المستمر بامكانية الحلول الجذرية عن طريق التهـديـد بالحـرب والاستيطان كي تغيّر هويتها. وبجعلها تسلك طريقـاً تنمـويـاً مشوهـا يرتبـط بعجلة الاقتصـاد الغربي واسواقه وشـركاته المتعددة الجنسيات، ويتم بطريقة التثقيف المستمر ان هويـة هذه البلدان روحـانيـة متأصلة، لكن متطلبـاتهـا العصـرية والتنمـويـة تجعلهم غيـر قادرين على تحويل هذه الهوية الى فعل حضـاري مؤثر. وهكذا تنمحي شخصية المواطن العربي بطريقه المزاوجة القشرية وغير المحسومة بين عقليتين متنافرتين.

ويرسم جبرا ابراهيم جبرا في روايته هذه الصورة بوضوح تام، فمعظم شخصياته المنحدرة من الريف والقرى والمدن الصغيره، والمستقرة في بغـداد الخمسينـات تحمـل جذوراً مشوهة للثقافة وللفكـر وللعمـل السيـاسي الاجتمـاعي، فكلها تعمل في وظائف ذات طبيعـة ثقـافيـة ـ اقتصـاديـة: الطب، والمحـاماة، والبنوك، والتجـارة، والـرسم والصحـافـة. وخلف هذه الصـورة الحيـة المبـاشـرة لطبيعة العمل نجد، العقل هو المتحكم في تصوراتهم الفكـريـة: العقـل بمـواجهـة الروحانية، والعقلية كفلسفة تمزج الحـاضـر بالمستقبـل، وتقلل الالتصـاق بالمـاضي، وضمنـاً فاهتمـامـات الشخوص كلها منصبة على الكيفية التي ينهضون بها مجتمعـاً متخلفـاً. وفعليـاً تمارس هذه النخبة عملها في الميادين الشعبية: حتى الرسم والثقافة، لايحيان الا في نقل الحياة الافلة، المندثرة ـ مدرسة بغداد مثلاً ـ في حين يكتب وليد مسعود كتاب، «الانسـان والحضارة» وفق تصور عقلي بامكانية التطور من خلال الانتمـاء الى الانسان ككل. ـ وسنعود لمعالجة الموقف الثقافي ـ الصـورة المعـاشـة لهـذه النخبـة ترتسم عبر التزاوج بين الثقافة ـ الحضـارة «في المصطلح الانكليـزي ليس ثمـة فرق كبير بينهما» لذلـك لاتجـدهـم يتحدثون الا باللغة الانكليزيـة ـ عند الأستشهاد بنمـوذج او رمـز ـ ويسنـدون اقـوالهم باراء من شكسبيـر والثقـافـة البحرأ وسطية ـ بخاصة وليد ـ وبكيفيه يتجاور فيها الحس باهمية الحضـارة الغـربيـة والعمـل المهني المتطـور. «لايهمني ان اغير العـالم، عالم النـاس، الكـومبيتـر سيفعل ذلك عوضاً عني» حتى المفكر الماركسي كعامر، ينتهي «الايمان به الى شيء واحد هو: التكنـولـوجيـا» الامـل في ان يغيـر المـدينـة من خلال تصميماته الهنـدسيـة التي بمـوجبها بنيت المراق والعمارات والمدن الناشئة على شطـآن الخليـج كلهـا: و «الاشكــال اذا تغيـرت تغيـرت مضـامينهـا». . . هكـذا تؤمن هذه النخبـة، او في ابسـط صورها الانقطاع عن الجذر الفكري لتركيبة الشخصية القروية. عدا وليد الفلسطيني، الـذي يمـارس دور القـائـد والمؤثـر في هذه النخبـة ولكنـه منفصـل عنهم. «كانت المهنة التي فرضت نفسها عليه هي مهنة المال ـ الصيرفة. عمل في البنك العربي خمس عشرة سنة او اكثـر، جعله على اطـلاع باسـاليب التنميـة المرقميـة التي تجري بالاسـود رالاحمر على اوراق وبطاقات مُلونه (. . .) هذه النسب وضعت بعض سرهـا في يده من بغـداد الخمسينـات وعرف كيف يسترفـد هذا العلم البـاطني في دبي وابـوظبي في الستينات حين درت رمـال الخليـج بنفطهـا على عالم يتلهف له» لكن وليـداً الفلسطيني المهاجر «والوسيط بين شيوخ ابوظبي والسعودية وقطر وعـدد كبيـر من التجـار (. . .) يستطيـع الـزعم دائمـاً بأنه يتصل بمجتمـع كهـذا وينفصـل عنـه دونمـا عسـر او ألم. لان جذوره الحقيقية في جبال ووديان اخرى تغذيه سراً وباستمرار».

هل تلتقي الهجرة عن القرية الفلسطينية، بالهجرة الثقافية عن المجتمـع العـربي؟ ان ذلـك ليحدث ضمناً في هذه الرواية. وان لم تكن متـوجهـة اسـاساً اليه، فالروائي امين بجذور شخصياته، فهو لم يفتعل انتماءاتهم، وافكارهم، بل جعل التأسيس الفكري ـ الثقافي لهم يتحكم بحكم انتمائيتهم الى الفئة الوسيطة ـ وليست الـوسطيـة ـ ان يكـونـوا من قلب العمليـة الاقتصـاديـة للمجتمـع النامي، والوارث تركه استعمارية في الادارة والثقافة والرأسمال. ان جبـرا في تجسيـده لهذه الظاهرة ـ المتميزة في عالمنا العربي ـ انمـا يؤسس بنيتـه الـروائية على ارضية الواقع الحقيقيه، ولوكان كاتبـاً مزيفـاً لمـا انتمى انتمـاء حقيقيـاً لها. وسنتبع من الفقرات التالية تجذرات هذه الفئة، بما تمارسة حياتياً في الرواية.

2 ـ الشخصيات

عبـر من كان الـروائي يوصل افكاره الينا؟ عبر افكار ما؟ ام عبر الشخصيـات؟ ام عبـر الاثنين معاً؟. فاذا كانت طريقة توصيله تتم عبـر الافكـار، فتلك روايـة تجمع بين التـاريـخ والطروحـات الفكريـة. واذا كانت تصل عبر الشخصيات، فتلك رواية احداث متراكمه تمثلها نماذج منتقاة. اما اذا كانت تصل عبر الاثنين معاً، فتلك طريقة الروائيين العرب جلهم. افكار تاريخية مؤسسة على ارضيـة اجتمـاعيـة متمثلة بنماذج شخصيه معاصرة. ورواية جبرا تجمع بين الاثنين وان جاءت الغلبة فيها للشخصيات. وتبدو انها

طريقته المفضلة، روايته السفينة تنحو المنحى ذاته.

٢ ـ مجتمع الرواية

يتقاطع داخل الرواية مجتمعان: المجتمع الفلسطيني، والمجتمع العراقي، مثل المجتمع الاول بـ «وليد واسرته المتكونة من والديه واخوته، وابنه مروان وزوجته وجارهم عيسى النجار وجمع اخر مختفي خلف الحال الاجتماعية. هو مجتمع القرية. ومثل المجتمع الثاني: الدكتور جواد حسني، وكاظم اسماعيل، وطارق رؤوف وعامر عبد الحميد وابراهيم الحاج نوفل، ووصال ومريم الصفار وجنان الثامر وسوسن، ومجموعة اخرى تختفي وراء هذا الجمع. واذا كان المجتمع الاول مرتبط بواقع مستلب تجمعهم هوية واحده. ويشد أصرهم هم واحد، فأن المجتمع الثاني موزع، متنوع، متعدد الوظائف والاهتمامات، وتناقض الافكار، يدل وبوضوح على سعة التنوع الاجتماعي، وعلى امكانية التصادم والاختلاف. المجتمع الاول ـ الفلسطيني ـ غائب ـ حاضر من الرواية ممثل بوليد، في حين يصبح المجتمع العراقي حاضر كله، غيابه كامن في مستقبله وليس في ماضيه. المجتمع الاول يحكى عنه واحياناً يحكي هو، ولكن من خلال المتكلم ـ الراوي ـ وليد، في حين يصبح المجتمع الثاني متكلماً كله. يتولى فعل القص، وخلال السرد يتقاطع مع المجتمع الاول وكأن التقاطع هذا تداخل زمني ـ تاريخي. المجتمع الاول هو المؤثر من خلال ثقل الماضي من المجتمع الثاني من خلال معيشة الحاضر. وخلال الرواية لاتجد ثمه فرق كبير بين منظور الغياب ومنظور الحضور، بل ان الحركة تتداخل بين الاثنين لتمزج الماضي بالحاضر ـ

فلسطين بالعراق ـ وليصبحا معاً زمناً واحداً ـ تجاور الشخصيات في العراق. ونظرة على توزيع فصول الرواية الأثني عشر، نجد ان خمسة فصول منها للمجتمع الفلسطيني هي الثالث والرابع والسادس والثامن والعاشر وخمسة فصول للمجتمع العراقي: هي الثاني والخامس، والسابع والتاسع والحادي عشر. وفصلان يختلط فيهما المجتمعان هما الاول والثاني عشر. ويعنى هذا ان التوازن بين المجتمعين متصالب داخل بيت الرواية وان التوزيع نفسه يوحي بأن الماضي كالحاضر، كلاهما اذا ما اجتمعا بثقل واحد استطاعا ان يصنعا رواية، وهذه نظرة قد لاتصلح دائماً الا متى ما كان الماضي حاضراً في الوعي وفي الممارسة، ولاينطبق مثل هذا الحضور الا على القضية الفلسطينية وحدها.

المجتمع الفلسطيني

الا ان الموقف الحاسم لتداخل المجتمعين هو البنية الطبقية لهما. فلا نجد ايه شخصية في المجتمع الفلسطيني متميزه طبقياً، بل كلهم من الفئات الوسطية ذات الجذر العمالي ـ الفلاحي، والمشبعة حياتياً بتصور ديني وبنزاهة والقناعة بالقليل، ولم تتبلور شخصية وليد البرجوازية الا متى ما خرج من فلسطين، وضمنا فتركيب هذه الشخصية متشعب، فيه من جذر ديني ـ اسطوري، واخر ثقافي مكتسب بالتعليم، وثالث واقعي مؤطر باطار رمزي، ورابع ارتباطه البيئي بديموغرافيه وثقافة البحر الابيض المتوسط. شخص من الصعب ايجاد توازن خاص به، لذا يصرخ كلما اشتدت الخطوب «ان توازني قد تدمر» او إنني ابحث عن التوازن»، وسنعود لابعاد وليد في صفحات قادمة.

المجتمع العراقي

فشخصياته اكثر وضوحاً. وبمعنى اخر انها بوجه او وجهين، الماضي بالنسبة لها تجربة مرة في اغلب الاحيان، تحيا حاضره بروحية من يلتصق بالحياة بعد المرارة.
كلهم مثقفون، ثقافتهم الوطنية، متمرسة بالسياسية، لانهم من البرجوازيين الذين يقرنون الكلام بالعمل، والمجتمع بحاجة كي توضح هويته الى مثل هؤلاء.

● فالدكتور جواد حسني، كاتب، وصديق وليد، ثقافته الحياديه اكسبته معرفة الجميع، وبامكانه الوقوف في كل المنعطفات «عبقريتي الخاصة في منع المتناقضات من الاصطدام» واذا وصل الامر به حداً يؤمن «في دمجها». ويقول كذلك: غير موالٍ لاحد، ابقى انا في الوسط» «احافظ على ولائي لكل الناس». لذا فهو المؤرخ لحياة وليد، الخاص منها والعام، فلسطين والعراق، انه الكاتب الاتي من اعماق الزمن كي يقف على مشارف التجربةً وفيها، ليقول «بروايته» ماكان يجري على هذه الارض، لكنه وهو يكتب ويروي قصة وليد، بكتب ويروى قصته، وكانت احدى اهم المواقع التي اطل الكاتب منها على التجربةً الفلسطينية ـ العراقية في الحياة.

● اما عامر عبد الحميد. مهندس بجذور سياسية اشتراكية، تثقف ودرس الهندسة في لندن. عقل متفتح على الكومبيتر، حساباته مضبوطه النتائج، تأثيره الفكري موجود في مدن الخليج وبنوكها. اثرى بسبب صلته بوليد، ثمه نوافذ مشتركه للعمل في سوق الاموال والهندسة. فلسفته الحياة في الحاضر» يرفض النظر الى الماضي» مستقلبي، متفائل وبغداد بالنسبة له مائدته العامرة، يقرأ بالانكليزية. بعيد عودته «ادرك انه لايؤمن بشيء من الماركسية». تلقنه المعلومات فيعطيك نتائج ليست بالحسبان، وفي غاية الدقة، وكل ما حصل عليه لم يكن الا بذكائه الذي جعله جزءء من المعجزه التكنولوجية من مجتمع لايفهم التكنولوجيا» من لحظات صفائه، يكتب الشعر.

● طارق رؤوف: طبيب، على لسانه ترد الافكار الثقافية الخاصة بعقده الامومه عند وليد. وطارق وحده من يتكلم بافكار يونغ وبالانماط العليا من تفكيره: الأرض - الأم. وهو وحده يتحدث عن تأثيرات علم النفس بالاشخاص لذا يدقق في تشخيصات وليد، من صفات الجبل والكهف وعقدة الأم وبرج الجدي. ويفسر الكتابة عند وليد من انها «ستار بينه وبين الناس». له علاقه حب مع مريم الصفار. ويفسر احلامها تفسيرات يونغية. له اخت احبها وليد، هي وصال «شهد»، لذا تلتقي علاقة وليد بشهد وفهم طارق النفس لوليد، وكأنهما - طارق ووليد - على توافق فطري - بدائي، بين ثقافة اوربية وممارسات في العلاقه والجنس والاهتمامات يقول «الحب يحفر في المحبين كل الدوافع التي يخشاها المجتمع».

● ابراهيم الحاج نوفل. مناضل سياسي قديم، بدأت خطواته باضرابات الوثبة عام 1948، واستمرت بالاتساع فشملت معظم سجون العراق وساحاته. علاقته بوليد علاقة تفهم سياسي عميق. جمعتهم السجون مرة، تلاقت اراداتهم، وتنوعت مشاربهم، كان يفرض على نفسه الدوران في دوائر، لاعتناقه الاشتراكية. وحده الذي يشترك في فصلين من الرواية بالحديث عن تجربته مع وليد، وعن الكوامن الخفية في الحياة السياسية المشتركة. لايبدو ابراهيم الحاج نوفل الان الا هيكلاً منخوراً، يد ترتجف، وذاكرة مليئه بالمحيطات، يصرخ وعلى فمه كلمة «الخونة» يلتذ بعذابات نفسه، يحلم بأمرأة ساقطه، ويرغب ان يغور في دواخل الاشياء، يستدل على تركيبته من خلال اقتنائه

كماهو شبيه بالرحم، ثمه عودة اسطورية الى اليأس التراجيدي ولغته المبعثره لاتنفتح على الصواب الا بعد كأسين من الخمر. تشخيصاته لوليد تلتقي بالموقف السياسي، له امكانية ان يطرح نفسه من داخل وليد، لكنه يفضل ان يبقى منفصلاً عنه، لانه عاش وبوضوح قضية الانكسارات السياسية. كل شيء الان مقفل ومعتم، وكل ما حاوله خلال نضاله السياسي متعلق بكائن وهمي اسمه المجتمع والثورة والعمال وتحرير الارض المغتصبة. في السابق كانت الكلمات هويته، اما الان فكل شيء آيل الى الانحلال - السقوط - يغفو وملء فمه صرخة غاضبة لاابعاد واضحة لها.

● كاظم اسماعيل - كان من اعز اصدقاء وليد، كاتب وشاعر وقاص ومحامي، يدخل في مرحلة لاحقه بنقاش حاد مع وليد ويختلف، كانت موضوعات الانسانية - الكفاح - عدم الايمان بالمثالية هي ما اختلفا عليها. له ما لمنطق المحامي من التمهل في كشف المتناقضات. موضوعه الاساس الدفاع عن «الانسان الصغير ازاء الظلم الاجتماعي من الانسان الكبير» يعيش على تجاره ابيه من الجلود، لكنه يحتقر التجاره. لم يحقق احلامه، لا بالكتابة ولا بالمحاماة، لم يكن يرى الا نفسه منفرداً، يسير في الطريق لوحده» ماضيه هو كل ما يملك. سياسي وجد في المحاماة طريقاً للكفاح، لكنه اقعى جيس همومه. يحيا، وكله صياح داخلي، ثمه ما يقلق، لكنه لم يتعرف عليه كفاية «يحس بسقوط متراكم في نفسه» لذا نشأت عنده رغبة في تحطيم الاخرين. كيف؟ لا احد يعرف السبيل الى ذلك. بعيد صدور كتاب وليد مسعود «الانسان والحضارة» كتب عنه يقول... برجوازياً يجعل من الانسانية قناعاً يخفي به خوف طبقته من الانهيار. نشأ في احضان النعمة ويرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية اهل الترف، وينسى ان ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الاخرى».

● مريم الصفار: علاقاتها المتعددة بوليد وطارق رؤوف وعامر عبد الحميد وابراهيم الحاج نوفل جعل منها امرأة تقف في مفترق طرق وعره. الكل يمارس عليها حضورة، امرأة القاع هذه مكنتها حياتها الخاصة معهم ان تكتب مذكرات. ترى من يكتب المذكرات غير الممارس. لها زوج اثرى بفعل التأميمات

الاولى، يحب الكرسي والوظيفه، تطلق منه لانه لم يستوعب طموحها . . . كل ما فيها مغتصب، فهي من مواليد الجدي، عاطفية ومستلبة، لم تحقق «ايه صلة مع الاخر» طموحها ان تقول كل ما تعرفه عدم انسجامها مع نفسها جعل منها امرأة تخاطب الجميع دون ان تختص بأحد. وامرأة تتعلق باستمرار بصخرة كائنة من اعماقها: صخرة الحرية

● وصال رؤوف. هي «شهد» فرد من وعي وليد كمطلق للبراءة والعذوبة، وجودها يختصر فيه كل الرغبات، فيها وجد وليد بعض توازنه «هي ومريم نقيضان لمعنى الجنس، لذا تختص كمريم بفصل كامل لاتتحدث فيه الا عن علائقها بوليد، هي خلاصة لمعنى الزوجه ـ الرغبة، او تعويض غير مباشر عن الأم لكنه يتركها الا من ذكرى وكلمات.

ثالثاً: فضاء البيت الروائي

● الفنية:

كل رواية عربية جيدة فيها شيء من الف ليلة وليلة.

وجبرا في «البحث عن وليد مسعود» يقيم اساسها على فنية الليالي: تداخل في مستويات السرد تقاطع الضمائر، الذكريات، الاحلام، الاسطورة. الحكاية، الاقتباسات فتصبح الحكاية الواحدة ـ محتوية، باسباب الشد والترقب وبسلسلة مفتوحة الاحداث على الزمن، يتناوب خلالها فعلا الحضور والغياب بطريقه تجعل من وليد حاضراً في كل الشخوص وغائباً عن كل الشخوص. وخلف هذه الطرائق يقبع راوٍ معاصر «المؤلف» يعرف الكثير عن شخصياته، يعيرهم لسانه، وان عجز استعان بلسان من هو اقرب اليه «جواد حسني». الراوي ـ الحيادي. .

اما لماذا لجأ الروائي الى هذه البنية؟ فذلك لان الرواية لم تستقر على ارضية معينه، جغرافيتها شاملة، ورؤيتها السياسية عميقه، وشخوصها اتون بعد التجربة، وموضوعها معقد متشابك، وامام الروائي المعاصر واقع شديد التعقيد لم يعد تنفع الاساليب ـ رغم كلاسيكية البناء ـ القديمة معه. لذا يعد لجوءه الى تعددية الاساليب بمثابة التحايل الفني على تعقيدات الواقع العربي، لاسيما وان الرواية تحكى عن مرحلة من اعقد المراحل، وفيها ومن خلالها كان الاهتزاز الفكري والحضاري اهم خصائصها.

١ ـ مستويات السرد

أ ـ الشريط المسجل:

اولى مستويات السرد الفني، لغة الشريط الذي سجل عليه وليد، فكانت لغة وصفية لحياة متداخلة جمع فيها الطفولة بالحب، الأرض بالأم، شهد بالمطلق، الثقافة بالوعي، الاغنية الشعبية بالاسطورة، الجنس بالتمرد، الثورة بالانسان. فكانت خلاصة تروى بلسان متكلم لا فواصل فيها ولا نقاط، لغة اتيه من اعماق الزمن لتروى وتسمع، وكأنها الوعاء الذي يجسد فيه رؤيته. وكانت العبارة واحدة، استغرقت من الرواية تسع صفحات قاربت كلماتها 2500 كلمة قال عبرها خلاصة لحضارة عربية متداخلة بحضاره اوربا ـ الثقافة الهيلنية ـ تترى فيها رموز يونانية مريام، ورموز ثقافية هملت وافيليا وجون كيتس والمتنبي، واقتباسات بلغة انكليزيه، مع اغانٍ فلسطنية شعبية، كلها منضوية تحت الحس بالفاجعة، ما حاوله ليس الا فتح نافذه؛ والا فكل شيء آيل الى الزوال: الموت. وثمة غربان تنقض باستمرار على القافلة الفلسطينية.

« . . . لو استطيع ان اضع الاحاسيس في صندوق مخملي لتشعشعت كالماس في ليل يهيم في عالم من البهائم يقرطون الحصى ويلعبون بخصيهم فيما عدا جواد حسني يأتيني كل يوم بقصة وأعلم ان حبه هو الوحيد الذي لايحمّض ولا استطيع أن اقنعه بأن توازني قد تدمر ورجحت من كفة الظلام والبهائم ما هذا لعله صقر لاغراب او حدأة تحوم النسور في سماء الوديان العريضة بين جبل وجبل لاتكاد الشمس تنخفض حتى ينطلق نسران او ثلاثة واذا هوت على طير او حيوان لاهذا غراب اكيد هذه غربان تختصر العمر كله من اقاصيص كليلة ودمنة وحكايات لافونتين الى وقائع الجثث التي ملأت الأرض حية كانت ام ميتة وأفعم النتن منها الخياشيم وزكم انوف اهل الفضيلة واهل الرؤية معاً . . ».

ب ـ الرؤية المحايثة:

الا ان هذا الشريط لم يدخله بيت الرواية، بل جاء مقدمة لها فصنع مناخها وترك الشخوص يتحركون في ظلاله. واقرب رؤية له. هي رؤية جواد حسني الراوي وصديق وليد ومؤتمنه وكاتب

مذكراته ـ وهي رؤية محايثه، تقرب النص من القارىء، وتبعده قليلاً عن المؤلف. وتحقق هذه الرؤية السردية، اسلوبية التداخل بين مستويات القص ففيها يوظف القاص الذكريات، الاحلام والثقافة والتخيلات والاحتمالات، ومن خلالها يعبر من والى جسد الرواية. وجواد حسني «الحيادي» و«الوسطى» يؤلف تركيبته الفكرية بوساطة الكشف المستمر لمستويات الحكاية، فهو الراوي الفاعل، ولكنه المحايث. لاتتقاطع ثناياه الخاصة بأي مستوى، بل يقف وكأنه الشخص الممكن وسط عوالم وممارسات منحازة.

وعبر هذه الرؤية يوصل المؤلف «اناه» بانا الاخرين» فحيادية جواد حسني احاديه شاملة، الحيادية سمة الشمولية» ومنظورها الفكري منحصر في كشف هويةً وليد في الشخوص، وكأنه بطل اسطوري تحمل كل شخصية منه شيئاً. والرواية العربية لاسيما ذات الهدف المباشر يقضية معينه لاتبلغ رؤيتها الكاملة من خلال راوٍ منحاز، فقد يخطىء بحكم انحيازه الطريق الموصل الى اعماق هذه الرؤية، لذلك تصبح حيادية جواد حسني ملائمة لمثل هذا النوع من الروايات، اطار فردي شامل، ومنظور تاريخي يشمل في مداه ارضاً عربية واسعة، ويعالج قضية معقدة.

«كانت معرفتي بوليد مسعود لاتنأى عمقاً في الزمن فحسب، او في المكان فحسب: كانت تنأى عمقاً في ذلك البعد الانساني المتفرع المتشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء...» ص 12.

جـ ـ التجسيد:

ويتمثل هنا بما جسدّه الشخوص فعليا اما من خلال رؤيتهم للاحداث، او من خلال صياغتها، وقد انقسمت هذه الرؤية الى اقسام عدة، منها:

أ ـ التجسيد الزمني:

اي تلك الأحداث الملتصقه بالتاريخ، الخاص منه والعام. وقد كان الفشل هو مادة هذا التجسيد، فشل في الالتزام وفشل في انهاء الشوط الى اخره، وقد كان كاظم اسماعيل، وابراهيم الحاج نوفل اكثر شخصيتين جسدا هذا النوع من التجسيد...

«كل هزيمة اصابت كاظم اضافت حسا جديدا الى احاسيس السقوط المتراكمة في نفسه، وبات يشعر ان اضطهاداً يلاحقه، وانه لن يتغلب عليه الا اذا اعمل ذهنه في محاولة تحطيم الاخرين» ص 71 ويقول ابراهيم... «نحن الذين إنتهينا، أنت، وانا، والاخرون، نضرب رؤوسنا بجدران من السمنت، ولا نعترف بأن هذه الجدران هي النهاية» ص 84 «أمنّي نفسي بالثورة البروليتاريا، ولا احرك اصبعاً في عمل مجد» ص 311.

2 ـ التجسيد الواقعي: اي تلك الرغبات المتحققة من امكانية التعايش مع الواقع، ودفع النوى الصغيرة فيه الى جعلها كياناً معاشاً ومؤثراً ومثل هذا التجسيد كل من عامر عبد الحميد ـ المهندس ـ وطارق رؤوف ـ الطبيب. الاول في تحويل الشوارع والمساحات الخاليه الى كيانات من البناء الهندسي الحديث، والثاني، في تفسير ماهو خفي في حياة وليد وكريم الصفار وجعله كياناً نفسياً وثقافياً يلتصق باحدث النظريات العلمية.

«ان شيئاً ما جعل فعلاً يتغير في المدينة، في المجتمع، في الناس بتأثير نظرياتك الأسلوبية، والمباني التي اقيمت بموجبها مكتبك الذي يخطط بمساعدة الكومبيتر الطرق والعمارات والمدن الناشئة على شطآن الخليج كلها. آلة هائلة للاشكال....» ص 202.

عقدة الأم. فهذه العقدة التي يتمثل وجهها السلبي بحب امرأة بعد اخرى، وجهها الايجابي يتمثل في شهوة في استطلاع الغاز الكون مشفوعة بتلك الروح الثورية التي تكافح لكي تعطي العالم وجهاً جديداً» ص141.

3 ـ التجسيد الرغبي. اي تلك المحاولة التي يحاول الشخص بها تحقيق شيء ما قادر على فعله، وقد تمثل هذا التجسيد بنوعين من الرغبة: الاستمرار بالانحدار ومعاشرة الاخرين، والاستمرار بالسمو الارتفاع بالنفس، وقد مثل النوع الاول مريم الصفار، ومثل النوع الثاني وصال رؤوف. الاولى تتعلق بتكوين فسلجي هش، يحيا في الحاضر، ويكتب مذكرات عن حب ضائع، والثانية ترتفع بالجنس الى المطلق الجمالي.

تقول مريم «اذا انهار السد، جرفتك المياه الى حيث تشاء لم اكن مشلولة الارادة فحسب، بل محمولة على قوى غامضة تنطلق بي الى نقطة ينعدم عندها المنطق والتفكير، ومن داخلي وهج

رائع، راعب لم اعرف مثله من قبل. . . » ص 215 وتكتب من مذكراتها.

« . . حين افقد الصلة مع الأنت، كما الانسان البدائي، الذي يحب ان يخاطب الانت الحوار مع الله، مع الحبيب، مع الوهم - هو الهواء والماء ماذا انا؟ مبتورة، ناقصة، . . . » ص 150

وتقول وصال « . . . فكوني انا هو او هو انا ليس معناه اننا على اتفاق سكوني: انه يحمل المتناقضات ولا يستقر على مجرد اسود او ابيض وها انا اغدو شبيهته، الحب جعلني مثله، احمل المتناقضات وارفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة» ص 296.

2 - المذكرات. كل يكتب مذكراته، يفصح عما لم يستطعه الروائي، وسمة المذكرات اضفاء ماهو خاص على العام، اي جعل خصوصيات الشخصية جزءً من فن السرد العام. ولكونها - اي المذكرات - مجهولة لبقية الشخوص يصبح موقعها داخل بنيه الرواية اشبه بالجزر الادلة.

وتختلط مع المذكرات، الذكريات، ولو انها تكتسي بطابع اعم، فهي الاخرى تحتل مساحة لابأس بها من جسد الرواية وعموما ففنية المذكرات تبتعد عن اسلوب السرد العام لانها تعتمد بعض الوثائق الرسائل التي تركها وليد اليوميات التي تكتبها مريم الصفار، البحث الذي يعده الدكتور طارق لالقائه في الجمعية السايكولوجية البريطانية. اشعار وصال، رجفة اليد عند ابراهيم، اللوحات عند سوسن عبد الهادي، التخطيطات والتصميمات عند عامر. الكتابة عند كاظم اسماعيل. . وثائقية المذكرات هذه تفصح عن المستوى الفني الشخصي كعامل مهم في ربط عموميات السرد، ودخولها بيت الرواية ايذاناً بالكشف عن الواقع النفس الغائر في اعماقه.

تشيع ظاهرة المذكرات في المجتمع الذي يتميز فيه الافراد، والرواية رواية افراد متجاورين، يحيون حياة واحدة. لكنهم يرونها رؤى مختلفة المذكرات والذكريات وحتى الكتابة او العمل الابداعي هو ميزة للفرد. وتكاد كل مذكرات الشخوص تحاكي مفهوماً واحداً هو انهم لايكتبون الا الحالات التي انتهت الى حل. ولذلك تتصل بالماضي، او بما كان، وهذا النوع من الذكريات ينقسم الى ثلاثة اقسام رئيسه:

أ - التاريخية: تلك التي تتصل بماض تكون، وبحالات استقرت، ويهيأة لايمكن العودة اليها. ومذكرات وليد مسعود من هذا النوع، اوهام في التاريخ «من منا ليس غريقاً في اوهامه» ص 159. وهو عندما يكتب سيرته الذاتية يكتب عن الاب والجد، عن الأم والارض، عن التمرد لإلاضراب، عن الحرب والهجرة، عن الكنيسة والترهب، عن القرية والقدس. . وكان خلاصة ماذهب اليه فيها هو الانتقال من الايمان الى الرفض فكانت الهجرة بعيداً عنها، ويوم قرر العودة ثانية كتب مذكرات ايضاً، وسجلها على الشريط، وكانت خلاصة لحيوات متجاوره، كلها اوهام اخرى، لم يستطع «تحديد السؤال» ان لم يكن كما يقول «نحن العربة ذكرياتنا». ص11.

الدكتور جواد حسني هو الاخر يكتب السيرة، سيرته وسيرة وليد، كتابه فيها من التاريخ الشيء الكثير، لكنها سيرة تروى وتسرد على المسامع ومن الاوراق. . «ليس لدي الا الذكريات» ص17. و «يريدني وليد ان اكون مؤرخاً له» ص 43 ترتبط مثل هذه الذكريات بعالم أفل، لذا فالصدق فيها جوهري وعام، وبالامكان تصميمه لاسيما وانه يتحدث عن الارضية الاجتماعية السابقه للرواية.

ب - النفسية: هي تلك التي تكتبها مريم الصفار، تجسيد حسي لخلجات النفس وتصوير دقيق لافعال الرغبة، وفيها طاقه ادبية على التعبير. يستعيرها الروائي لانه لايريد الحديث الا من خلالها، وهي كامرأة التجارب المشتركة بين عامر ووليد تستطيع ان تقلب حياتها اني تجد لها موضع قدم.

تقدم مذكراتها الى طبيبها ليجد فيها مادة لفهم نفسيتها، ولكونها تشكو عقده الالتحام بالاخر، وما ان تضع قدمها في موقع منه حتى تنزلق، تصبح المذكرات متابعة لهذا الانزلاق.

«انا معه في كل كلمة يقولها (. . .) ولكن لم يبق لشيء قيمه، لشخص قيمه، لا شيء، لاشيء ولكن «م»؟ . . الرعب الاكبر هو الوحشة. ص150.

نهار ماطر. خرجت ومشيت في المطر الدافق وعدت (. . .) نمت على القنفة وحلمت بـ «هـ» لا اذكر الا المطر وهو يحاول ان يخرق جسدي» ص 151.

«امس بعد الظهر نمت فحلمت، وفي الليل حلمت نفس الحلم واليوم نفس الحلم» ص151 ويستنسخ الدكتور طارق دفتر مذكرات مريم ويعتبره» وثيقه طبية» «سأكتب يوماً بحثاً لمجلة السيكولوجية البريطانية، اعتمد فيه على معالجتي لمريم ص 150.

وتقترب مذكرات وصال رؤوف من الموضوع ذاته، الا ان الأطار الادبي الذي وضعت فيه جعلها تخرج عن الاطار النفسي الى الاطار الجنسي، الا ان «عقده الاخر» هي المسيطرة. تكتب لوليد قائلة:

«الان نرى كمن ينظر في مرآةٍ
في الظلام
غير اننا فيما بعد سنرى
كمن ينظر وجهاً لوجه
في وضح النهار.... ص 268

ويصبح الفصل المخصص لها في الرواية ذكريات كله. وهو الفصل الوحيد الذي توزع على خمس فقرات، كانت وصال فيها هي الفعل.

جـ - الأدبية: وهي تلك المذكرات التي تستحيل الى حقائق ملموسة، سوسن عبد الهادي تحول ذكرياتها الى لوحات، الرحم فيها رمز متكرر. عامر يحول افكاره العلمية الهندسية الى تصاميم منفذه، طارق رؤوف يحول معالجاته لمرضاه الى مادة للبحث. ابراهيم الحاج نوفل تتحول حياته الى مذكرات كلها. وهاهو يحمل يداً راجفة وذاكرة لاتنفتح الا بعد الربع. وكاظم اسماعيل يحول مشاحناته الى مقالات. اما وليد مسعود فيكتب «الانسان والحضارة».

واذا ما اضيف ما اقتبسه الروائي من شكسبير والمتنبي والسياب وجون كيتس وانا مونو والشعر الشعبي الفلسطيني، وحس الاسطورة الهيلنية، والكتاب المقدس، عرفنا ان حجم هذه المقيسات كبير، وله طابع المذكرات الادبية. ولونها يتلاءم مع الطبيعة الفردية لشخصيات لاتحيا الا متجاورة صاخبة.

3 - الأحلام: تمتلىء الرواية بالأحلام، احلام يقظة واحلام نوم، الأثنان متلازمان، فاحلام اليقظة هي الرواية ككل، اما احلام النوم فتكشف عن مستوى فني خفي، اذ تتصل مادتها بالنفس، بالحاجات الانسانية الخفية، بذلك الشيء الضاغط، الا انها تفصح عن رغبة دفينه من التجاوز والتخطي والوصول الى مواقع لم تستطع الشخصية بلوغها. احلام مريم الصفار مثلاً ص 150 - ص 151.

لكن الأحلام ترافق الفعل الروائي وتكشف عن مستوى التفكير بالتغيير والثورة، ولدى جبرا ترتبط الاحلام بالشخصيات الفاعلة والمؤثرة. ارتباطاً صميمياً من انها تصبح الواقع النفسي الخفي للبوح.

أ - احلام اليقظة: في التسجيل الصوتي الذي تركه وليد مسعود تصور كامل لحلم فلسطيني على لسان مثقف يعود لأرضه بعد غربة، حلم يقظة طويل بلا فواصل او نقاط ينثال على صفحات الرواية بطريقه البوح الصوفية، وباسلوب السرد الذاتي، وفيه خلاصة لمسار حياة، ورؤية لاستشراف الغد، حتى اذا ما امتد هذا الحلم على مسافة الارض العربية - تقاطعت ضمنه احلام الشخوص الاخرى، وتحركت كما لو كانت تعزف لحناً واحداً تتداخل فيه اصوات فئه المثقفين باصوات البطولات الفردية لتغيير الواقع المحلي والعالمي.

ويدخل وليد بافكاره من خلال الايمان «بأن الحياة احلام» ص 32 وان هذه الاحلام لابد وان تترجم الى افعال - افعال الارادة - «فالارادة هي المغيرة» ص 201 ويستطح حلمه اللانفصال من الانسنه الى الالوهيه» ص 225، فما دامت «الحلول لأزمة الامة تنبع من الارادات - من الداخل» ص 45، فلا بد من السعي «لتأليف جماعات فدائية كجبهات المقاتلين» ص83 لتغير العالم العربي ولتصنع الانسان صاحب الارادة.

الا ان هذا الحلم لايتحقق عن طريق السياسيين الذين يعرفون النظريات، بل يتم التغيير كما يفعل المتمردون الذين لم يعرفوا بعد النظريات» ص 177.

يؤلف وليد مسعود كتابه «الانسان والحضارة» وفيه يضع ثقله الفكري من خلال ايمانه المطلق بالانسان الانسان المتمرد، الثائر الذي يخضع منطقة للعقل المتمرد، كما يضع فيه ايمانه المطلق بالجمال الذي يتيح لمتأمله ان يتوحد فيه ص 14. وان الامة العربية لايمكن ان تتجدد إلا من خلال السعي الفكري» ص 52. طريق ثقافي متسع لتحقيق احلامه. الا ان هذا الطريق يسند بافكار وممارسات اخرى منها:

1 - الآلة: تدخل الآلة التكنولوجيا عالم الرواية كقيمة لتجديد المجتمع وكهوية معاصرة لتجديد الرؤية الثقافية للتغيير الحضاري، فالمجتمع الذي عانى اثار الاحتلالات المتكررة العثمانية والانكليزية، والذي تشربت فيه الروح العشائرية البطرياركية، والتسلطات الفردية الجاهلة، لايمكن ان يتغير عن طريق الثقافات النظرية التي يؤمن بها والد عامر الاشتراكي،

ولاعن طريق ممارسات السجون التي ذهب ضحيتها العديد من المثقفين، والتي ما زالت وشماً على يد وفم ابراهيم، وانما عند طريق الكومبيتر، الآله المعاصرة التي تفرض «القوة والارادة» قوة الآلة كما يقول ويؤمن عامر وارادة الانسان كما يؤمن وليد ص 201، ومن خلال هاتين القوتين يمكن المزاوجة بين التكنولوجيا والروحانية بين واقعية العالم العربي ورغبته في «التجديد الحضاري» وبين ايمانه السلفي بالماضي والحرية كل الحرية ان يطلق للانسان ـ كما يقول وليد ـ ارادته من الاختيار. وتبقى الآله اداة لتحقيق الاحلام، فلم تدخل صلب الروايه كفعل بل دخلتها كمقولة ثقافية، وكرغبة وطموح مستقبلية وان كانت ممثلة بعامر وبالهندسة المعمارية، وبانشاء المدن، وبالصيرفه والتجارة فهي لم تعتمد لغة الرياضيات المحكمة الحجة، ولم تعتمد البناء الثقافي كما سعى وليد من خلال كتابه «الانسان والحضارة» بل كانت الآلة وما زالت وشماً حديث العهد على جسد يفسح مجالاً لعوالم الغيب والروح والدين.

2 ـ الجنس. يدخل الجنس متعاقباً مع الآلة في تكوين رؤية متكاملة لمعنى حلم اليقظة الجنس في هذه الرواية يرى من خلال مستويات عديدة: اولها الجسد، فيتمثل فيه ذلك الطابع الاسيوي الوحشي ـ الغاء لحريته ـ ولايمارس الا في وسائط اتصال حديثة ـ بيوت مؤثثة ـ سيارات ـ تلفونات. ومن خلال فعل ثقافي متميز المذكرات ـ لمريم ـ لوحات الرسم ـ لسوسن ـ الشعر ـ لوصال ـ ويتم بالكيفية البرجوازية ـ غريزة الامتلاك والفقدان ص 272 ـ ص 276، وبامكانية فكرية ان يصبح خلاصاً لسياسي فشل ـ ابراهيم الحاج نوفل ورسومات سوسن عبد الهادي ص 81. او ملجأ لسياسي غير مستقر ـ وليد ـ او طريقة لفهم عقدة الأم ـ طارق رؤوف ص 174 او حقيقة كامنة في الذات ـ وصال ص 241 ـ ومايليها. او شيئا كامناً في المجهول ـ الصخره لدى مريم الصفار ص 151 ومايليها. او تعويضاً سلبياً عندما تكون الوظيفه الحكومية افضل منه ـ هشام زوج مريم الصفار ـ ص 147.

من خلال العلاقه بين الجسد والروح ص 272 يطرح الروائي فكرة التعويض عن الفشل الذي يصيب الانسان، فبامكان الشخصية ان تجد لها من الجنس تعويضاً وهذه محنة المثقفين الذين ارتبطوا وفشلوا او افشلتهم الظروف، ودراسة حقيقيه لطبيعة هذه التعويضات: الدين ـ الجنس ـ الخمرة ـ الصمت تدلل على عمق الهوة التي يحياها المثقف في عالم غير متوازن

وعلى التفكير في ان يقيم هذا المثقف رؤيته للحياة مجدداً من خلال ماهرب اليه، لذا نجد نساء جبرا غالباً «مايكن مقيمات في غربة جسدية داخلية حين تنقطع بهن خيوط الحياة يسحرهن الغريب العابر» ص 174 وحب الغريب العابر هذا يفرض على رأي الدكتور طارق اسلوباً عنفياً ذا تأثير على الفرد والمجتمع «الحب يحفز من المحبين كل الدوافع التي يخشاها المجتمع ص 147. «واصعب مافي الحياة تحديد المرأة التي تحب» ص 158. لذا فالحسي اذ يختلط بالحب، وكلاهما يختلطان بالآلة، فانما هما جزء من حلم يقظة الشخصيات من الوجود. لايتم الجنس الا من خلال مبدأ «الغواية» كمدخل لعالم سري وكمثال خفي لعقدة الدون جوانبه الكامنة تحت جلد كل سياسي فشل او افشل. لذا فالجنس والآلة من خلال سريان لعالم الروح الاجتماعية فكما ان الآلة لاتستطيع قلب مجتمع مازال يحيا بعقلية متخلفة وبطريقه التفكير البدائي، كذلك لايستطيع الجنس ان يضع علاقات سليمه خارج اطار التشويه والقسوة والغواية.

فالخيانة الزوجية. وليد مع مريم ووصال وجنان ـ مثلاً هي الأطار الذي يفسر نظرة المثقفين البرجوازيين الى غريزة الامتلاك والفقدان ومن داخله هذا الاطار يفرض «الجنس المحرم» رؤيته المشوهه لعالم يريد تحقيق ذاته عن طريق الكومبيتر والثورة. وكأن الروائي ضمناً يرفض البنيه الأسرية للمجتمع، ذلك البناء المتماسك الذي يحيا فيه الماضي ـ الاباء ـ والحاضر ـ الانباء ـ «كل الشخصيات تفكر بالخيانة الزوجية» وجبرا ابراهيم جبرا في هذه الرواية، كما في روايته «السفينة» يجعل المدخل الى الجنس كشفاً للالتباس الثقافي، لذلك التكوين الاجتماعي ـ الاخلاقي، لمجتمع لم يعرف هويته، ولعالم لم يستقر على وحدة رأي. فكان الجنس المحرم ملاذاً للفشل ومدخلاً للكائن الملتبس، وكيفية لفهم الذات الفردية، وخلال الرواية يصف جبرا المرأة اوصافاً تشبه تلك التي ترد في الف ليله وليله ص 152 ص 276 فالمرأة في الليالي كائن بجسد وروح والمرأة في الرواية كائن وجسد وروح مع اضافة شيء من الثقافة المعاصرة ـ مذكرات ـ شعر ـ رسم» وبوضع يمكنها ان تكون تعويضاً عن قضية ـ مداخلات مع القضية الفلسطينية، فتصبح في مثل هذه الحال ملجأ وغطاء طريقة للبوح واسلوباً للهرب، ورمزاً خفياً لاتصال المرأة بالأم، وكلتاهما بالأرض.

3 ـ الثقافة : «الثقافة هي التي تغيّر» هذا ما يراه جبرا «والمثقفون هم المغيّرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير او لم يحملوه»[1] وهذه الرواية رواية مثقفين، انحدارهم الطبقي وطني برجوازي في الاغلب، واهتماماتهم المعاصرة جزء من تركيبة مجتمع متعلق بالتكنولوجيا، اما اهدافهم المعلنة وغير المعلنه تكوين حياة يقودها المثقفون، تبدأ اول ما تبدأ برفض النظرة السوسيولوجية للمجتمع. «ان النظرة السوسيولوجية تفسد الخيال من اساسه يدربونك عشر سنوات على رؤية الانسان كظاهرة ـ مجتمعية ـ واذا انت في النهاية تفقد القدرة على رؤيته كانسان متميز ص 82 ويضع عوضاً عن النظرة السوسيولوجية، نظرة الذاتية الخاصة بالمثقف غير الملتزم» والذي قضى كاظم عمره في التزامه على طريقته؟ احلال العمال محل البرجوازيين؟ انه دائماً التزام العام دون الخاص ص 84 والالتزام بالخاص، يعنى الالتزام بالفرد «الايمان بالانسان، اذا جسدته وضربته مثلاً في الف، اصبح ايماناً بالناس. . . » ص 200. يتساءل ابراهيم هل هذه الطريقه تقود الى الثورة؟ ومن داخل الخمرة يجيب» يقول احد الثوريين عندما تجد الطبقات السفلى انها لاتريد الطريقة القديمة وعندما تجد الطبقات العليا انها لاتستطيع الاستمرار في طريقتها، عندئذ فقط تنجح الثورة» ص 203، لكن هذا الرأي يضيع بعد اقل من دقيقة ليصبح هرجاً داخل الرؤوس. . .

ماذا تبقى اذاً؟ غير المثقفين ليقودوا الثورة؟ ولكن من هم هؤلاء؟ هم «الخليط العجيب من السياسيين واللاهوتين» ص 350 ومثل هذا المثقف لم يستطع كتابة قصيدته الرائعه بعد، لذلك يرحل كي يكملها فوق ارضه المثقف في رأي مريم، هو «حصيلة غريبة ـ اي انه لاصلة لفكره في اعماقه بطبقته وأرضه. ما دام حصيلة ثقافته الكتب الغربية او الجامعة بمناهجها العلمية. . . ص 355، ووسط الاخذ والرد، يرتفع صوت يطالب بأن يصبح المثقفون هم القادة ص 355 والمثقفون وحدهم يستطيعون ان يحولوا الخيال الى حقيقه ولكن بالكلمة، فالانتقال من الأنسنة الى الالوهية يتم بالكلام. والسقوط من الابدية في الزمن ص 192 يتم بالكلام ايضاً. والايمان بالتغيير عن طريق الارادة ص 201 يتم بالكلام كذلك. لذا لا بأس من ان نجد الدعوة واضحة لرفض الالتزام والتأكيد على الحرية الجسدية، والوقوف في مفترق الطرقات، وجعل الخلفية الثقافية الغربية مقياساً لدور المثقف العربي، وتكوين نظرة خارج اطار المجتمع ـ سوبرمانية ـ ايديولوجية ـ لتكوين ارضية الثورة، ولا بأس ان تقتات المقاتل الثوري شعراً وكلاماً ممارسات من ان يتثقف بنظريات الثورة، وا يلقى كل التجارب الانسانية الكبيرة لمجرد انه «يحلم» ببناء بلد وانسان جديدين من خلال فهمه لمقولات شبنغلر من «الانسان والحضارة»[2] فلا بأس ان نجد من يكتب بعد هزيمة 1967 عن داود باشا ص 238. ولا بأس من ان تصبح اوفيليا ووصال ومريم وعشتار هي النماذج الأولية لتأسيس النظرة الى المرأة، «فبعد الهزيمة عم كل شيء فاسد» ص 237. وعندها يسود المثقفون في مجتمع تفسد الثورة فيه. ان الغاء دور الطبقات الاجتماعية صاحبة الفعل الحقيقي في الثورة هو الذي مهد لان يصبح المثقفون قادة لها. ومثل هذه النظرة الخاطئه الطبقية لاتؤسس على رغبة كاتب او فئة، بل تقوم على الالغاء المتعمد للحرية وللديمقراطية، للتأسيس الاقتصادي الاشتراكي، للنظرة العلمية للعملية التاريخية الجذرية، للفهم الصائب والمحلل لتطور المجتمع، لذلك الفكر المؤسس على التجربة، وفي مجتمع كالمجتمع العربي، لايمكن الان اعطاء الدور لهذه الطبقات، لذلك يبرز من يسير على هامش العملية التاريخية ليأخذ زمام الامور ـ واعني بهم المثقفين الذين يصورون انفسهم اكبر من الطبقات الاجتماعية، واقدر من سواهم على فهم التناقضات وحلها.

ب ـ احلام النوم: تؤكد احلام النوم ماذهبت اليه احلام اليقظة من انشاء يوتيبيا المثقفين. واحلام النوم ترد من مواقع قليلة في الرواية لكنها مهمة:

1 ـ اول حلم يصادفنا حلم وليد مسعود عندما كان طفلاً يتعبد في الكهف للنساك (. . . وحلمت احلاماً غريبة، كنت اراني راكباً حصان ابي، اجوب به فلوات واسعة، اشق به صخوراً وكهوفاً، واعبر مياها تتصاعد حولي تريد اغراقي، ولكني ابقى عائماً عليها مع حصاني، وما ان اصل الى الضفة الاخرى حتى الوي عنق الحصان واخوض به المياه عودة من جديد» ص 129.

وتحلم مريم الصفار ثلاثة احلام في صفحة واحدة ص 151.

2 ـ (. . . كأنني سقطت من قارب، واجرك من يدك، فتقع معي في الماء. وتغازلني والماء يغمرنا ونبتعد و «ج» و «س» والمرأة الاخرى يراقبننا ويضحكن. واخرج من الغرفة وتركض ورائي

وانـا عاريـة وانت في بدلـة فاخرة. فتنزل الدرج. ننزل ولا ينتهي الـدرج، ويقـابلنـا «ع» ويعبث يشعري واقول انت افعى ونجلس على الأرض و- نسيت نسيت البقيـة انـاس كثيـرون حولنـا ويدك تعصرني. . . » ص 151.

3 - « . . . استحممت، نمت على القنفة وحلمت بـ «هـ» لااذكر الا المطر وهـو يحـاول ان يخـرق جسـدي. سرحت شعري من جديد. . » ص151.

4 - « . . . امس بعد الظهر نمت فحلمت، وفي الليل حلمت نفس الحلم. واليـوم بعـد الغـداء غفوت فجاءني الحلم نفسه. في كل مرة عراك ثم نوم لااجرؤ ان اكتبه لا اريد ان ارى هذا الحلم هذه الليلة مرة اخرى ربي ارجوك، جسدي مجرّح، مجرّح» ص 151.

واذا ما اضفنـا اللحظـات الصـوفيـة التي يتـداخل فيها الابداع بالـوجـد، لوحات الرسم بحلم المثقف ص 327، نجد ان معنى احلام النوم يتداخل مع معنى احلام اليقظة.

وعمومـاً فالاحلام الاربعة تتركز حول موضوعات «ثيمات» متشابهة.

1 - المـاء: كل الاحـلام تحيـا في الميـاه. ويذكرنا الماء بالرمز البـدائي الاول لخلق، اتصـال خفي بالأرض - الأم، وشكـل من اشكـال الانمـاط لدى يونـغ. المـاء في الاحـلام يرد مطراً ونهراً، وانسكاباً من الاعلى، ومن كل مرة «يخرق الجسد» او «يغمره» او «يتصـاعـد فوقـه» واذا ما اضيف ماجاء في الرواية ككل من مطر، حسبت انها لم تكتسب الا في الايام الماطرة.

2 - الجسـد: كل الاحـلام تركـز فعلهـا حول الجسد، اوحول اجزاء منه -- الشعـر - والجسد كمـا يسميه الدكتور سامي علي اصل ومكان الحلم»[3].

في الحلم الاول يصبح الجسد فاحلاً، ركوب الحصان، ومن خلال افعال الارادة «اجوب، أشق، اعبر، اخوض» نجد الجسد لاينغمـر في المـاء او يستسلم له، بل «يعـوم» فوقـه، ويمر عبره، وكأن فعل الارادة هنا العودة الى الطفولة، الى ذلك التمرّد الخفي من الركون الى السكينة. والحلم تشبه بالأب «حصان ابي» ونفسه سيقـود لان يصبـح «مـروان» ابن وليد هو الصبي العابر ارض النار يمـوت في فلسطين: الـرموز - الحصان - الاب (الابن) تتكرر في الحلم وكأنهـا لازمـة تعيد الكـرة تلو الكـرة، وفي الاحلام «يعود الشعور بالطفولة كما هو»[4]

في الحلم الثـاني يصبـح الجسـد مفعولاً به، ان جسد الانثى - مريم الصفار - من خلاله يبرز ذلك الاحساس باللمس، فالجسد هنـا «ينغمـر» والانغمار غياب، يؤكده «الغرفة» السرية، والمرأة» التي تراقب. ثم «البدلة» التي يرتديها وليد، لنجد ان الجسد عارٍ تمـامـاً، وعريه، عودة الى الطفولة لكنه، اي الجسد لايصل، ثمه سلم لانهـايـه له، استحـالة امتلاك وليد، ومن داخل هذه السلبية المطلقـه، يصبـح وليـد افعى وثمـه بئـر ينـزل اليهـا، - ماضي - وخلاصة الامر يصبح الجسد ضحية عصرا يدٍ يابسة، انه المكان الذي مورس فوقه الفعل فكان جسداً منغمراً تحت كل ماهو حسي. .

في الحلم الثـالث. يصبـح الجسد هذه المرة نائماً - موت اخر لاعضائه - ولمالم يكن وليد هو الشخص الاتى من الحلم بل «هـ» لذلك يعوض وليد بالمطر - والمطر هنا يخرق» الجسد ويفل الشعر».

في الحلم الثـالث تكـرار، ولكن هذه المرة في النهار، - الغاء لزمنيـة ميثـولـوجيـة - ويتكرر بعد الغداء - الغداء مواصلة للحياة - وخـلاصـة الحلم عراك واستلقـاء فقـدان الامـان - وعموما فليس الاتي وليد بل شخص او عدة اشخاص.

لاتبـدو الاحـلام بعيـدة عن محورين من محاور احلام اليقظة الحب والثقافة، وفيهما يحقق المؤلف امكانية الكشف عن الرغبة المكبـوتـة لدى وليد ومريم. وليد في العودة ثانيه ليخوض الماء، ومريم من ان تصبح ملكاً لوليد دون سواه. والرواية تصرف الكثير من صفحاتها لهذين المحورين.

رابعاً: علائق البيت الداخلية

1 - الانتشار: تحكى الرواية قصة انتشار الفلسطيني في العربي انتشـار يقيـه المـوت، وكأن العـربي الرحم الذي ينضج فيه الثائر الفلسطيني، هكـذا عاش وليـد مسعـود في العـراق، ولما نضج، ونضجت رؤيـاه، ترك العـراق مهـاجـراً باتجاه ارضه رافضاً البقاء مقـولبـاً ضمن مجمـوعـة لاتملك الا ان تنـدب مافيها وتتطلع لان تخون ما تملك.

والانتشار فكرة اوحاها للكاتب توينبي عن الفلسطيني المنتشر

في العالم العربي، وكيف انه عاود الحياة كتعويض عن الموت «انتم الفلسطينيون خرجتم من فلسطين كما خرج العلماء الاغريق من القسطنطية بعد ان احتلها الاتراك عام 1453. انتم تلعبون نفس الدور الحضاري الهائل في الامة العربية. هذا هو مصيركم او حتفكم، لا اعرف»[5]، ويقول جبرا، لقد اصبحت فلسطين بعد النكبة اكثر من موقع جغرافي لقد اصبحت فكرة جامحة تجتاح امه بكاملها وهذا امر اعيشه كل يوم»[6].

الا ان الانتشار هذا قد يجعل من الفلسطيني ثائراً في غير ارضه، وقد يجعل منه منغمراً في مشكلات مجتمع له بنيته الطبقية والفكرية الخاصة، كما هو شأن العراق مثلاً، وقد يجعل منه في اخر الامر مجرد انسان عاش تناقضات جديدة فوق تناقضاته السابقه، فتحمل مالا يمكن احتماله. هكذا نجد وليد مسعود يضيع في تحديد السؤال، لانه لم يجد ـ كنوح ـ ما يسعفه، ثم يصرخ «أماه» كيف تنقذين اولادك هذه المرة» ص 34 ان اليأس المكتوم الذي عاشه وليد مسعود يجعل التفاؤل صعباً. لذلك اصبحت حياته داخل المجتمع العربي، حياة ضائعة، لقد اغرق في مشكلات ذلك المجتمع وعبثا تنقذه شله من الاصدقاء، او فئه من المعارف، او اهتماماً بالادب والشعر، اورغبة في سماع الموسيقى، ان المشكلة التي تحيط بالفلسطيني اكبر من ان ترى بمنظار الثقافة والمثقفين.

2 ـ خلق الاسطورة: حاول جبرا خلق شخصية واقعية لها حس وجذر اسطوريان، فلقد اختار شخصية فلسطينية تمتلك ارضاً مشبعة بالاسطورة الدينية «حبه الشديد لبيت لحم» ليؤسس نظرة تاريخية قديمة ـ وحديثة للنموذج الأصلي ـ المستجد ـ حسب رأي يونغ فيعيد وليد مسعود الحياة لهذه الأرض ـ الأم من خلال ربط ماهو فردي خاص به وبحياة اصدقائه في العراق بما هو جماعي كلي ومصيري هي القضية الفلسطينية من خلال ربط ما انقطع من هذه الحياة ـ خروج وليد عن ارضه ثم محاولته العودة اليها ـ فيحقق كما يقول يونغ في ذاته الصغرى الذات الكلية الكبرى. ونموذج اسطوري كوليد مسعود لايمكنه ان يكون خليطاً فكرياً غير متوازن فيه من البدائية عناصر كثيرة ـ حس ما بالروح «الخفية التي تتحكم بالانسان» ص 137. وتدين ماخف يربطه بالقديسين» تعبده في دير للنساك». وعاطفة حية جياشة الجمع بين «الخفة والشهوة». وطاقة فكرية على حب الحياة والفن «التوحد بالجمال» ص 14. ورغبه عارمة في الثأر الثوري ـ خذوني معكم وعلموني ضرب النار» ص28. لكنه ينتهي كما ابتدأ صورة لنموذج اسطوري معاصر. يبحث عن التوازن من خلال العقل، في ارض غير متوازنه، ويعايش بعداوة ضارية الحنين الى الماضي الروحي من خلال التعلق باذيال الحضارة الغربية وثقافة حوض البحر الابيض المتوسط..

3 ـ الجديد في الرواية: لعلنا ندرك ونحن نصل الى نهاية مقالنا ان هذه الرواية اتت باشياء جديدة. هي اسلوبيتها التراثية المرتبطة بانجازات القصة الجديدة، الا ان الجديد فيها هو ذلك التطلع الى اكتشاف الأفكار الاجتماعية التي مارست حضوراً في المجتمع، واعني بها افكار الشخصيات العراقية. وكانت من العمق والشمولية ما جعلنا نتحسس معاناتها وهي تحيا نهاياتها. فالعراقيون داخل هذه الروايه، وان حملوا الكثير من معاناة وليد مسعود، واكتشفوا من خلاله، كانوا الارضية الفكرية التي عاش وليد مسعود عليها. وعبثا حاول الروائي حصر معاناتهم فيما يخطط الروائي لهم من علائق وحيده الجانب بوليد، بل كانوا يشقون الغطاء المحدد ليحدوا اسبابهم الى المجتمع العراقي، الى تاريخه العام والخاص، الى ذلك التركيب الفكري الصعب الذي تحياه الأُنتجلسيتا العراقية. فكانوا امناء ـ رغم محدوديتهم الطبقية ـ لانفسهم ولتاريخهم، ولمن حاول الاقتراب منهم ـ كوليد ـ بطريقه الانتشار فيهم، ثم الكمون مع نفسه. ان جديد هذه الرواية المتميزه، انها اعانتنا على رؤية جانب مهم في التركيبة الاجتماعية والطبقية لاناس لم يكونوا يوماً خارج اطار الحركة الوطنية ـ واعني بهم المثقفون ـ فالمثقفون العراقيون لايمكن قراءة افكارهم من خلال ما آلوا اليه بعد التجارب، وانما من خلال سيرورتهم الاساس في الالتحام بمشكلات المجتمع ان الرواية هذه تدعنا على تلك الخلفية الرائعه رغم انها لم تتحدث عنها كثيراً.

الهوامش:

1 ـ 2: ينابيع الرؤيا. من الفرع الى الجذور ـ حوار اجراه الياس خوري مع المؤلف. اضافة الى الحوار الذي اجراه الناقد ماجد السامرائي في الكتاب نفسه.

3 ـ 4: الفكر العربي المعاصر. مكان الحلم. الدكتور سامي علي. ع 23 كانون اول 1982 كانون الثاني 1983.

5 ـ 6: ينابيع الرؤيا.

المستقبل في الماضي

الزمن الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا

رزاق ابراهيم حسن

ينطلق جبرا ابراهيم جبرا من اهتمامه بالزمن في اعماله الروائية من عدة اعتبارات وضرورات ايضاً. منها ان فهمه للشخصيات الروائية يقوده الى الزمن. ذلك ان «الشخصية الانسانية هي تراكم الزمن فيها مع ما يتركه الزمن من آثار، آثار الجروح والندوب، والافراح والاحزان والمآسي الخ.. والصدامات مع الناس، والصدامات مع النفس.. الصراعات المختلفة والافراح العنيفة، الشهوات العابرة والشهوات القائمة الباقية وهذا كله يتسلسل في تجربة الانسان زمنياً، ويبقى حاضراً في الذهن»[1]

وضمن هذا الاطار فان جبرا يحدد حتى الافكار والرموز المطلقة وغير القابلة للتحديد بازمان معينة، ويحاول ان يتعرف على كثافة الاشياء والعلاقات، وعلى احتشادها ببعضها من خلال الزمن ايضاً.

فهو لا يريد ان يترك الشخصيات والاحداث دون اللحظات والمراحل المقترنة بها، كما انه يريدها ان «توحي انها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة، وانها في الوقت نفسه بنت الزمن كله. فانت لست ابن هذه اللحظة فقط، او هذا اليوم، او هذه السنة، وانما ابن الخمسين سنة، او في الواقع ابن العشرين دهراً التي عاشتها امتك. الكهف الزمني ينقبض ويتسع، ودوائره الهندسية تتحد في المركز او تنزلق على محورها الواحد»[2]، وذلك يحقق العلاقة بين الان والتأريخ في الشخصية الواحدة، وبين زمنها والازمنة السابقة، وبين العام والخاص في الزمن ايضاً.

والشخصيات على هذا الاساس تمارس افعالها وعلاقاتها على اساس احساسها بالتأريخ، والامتلاء باللحظات الراهنة بالشكل الذي تستوعب فيه هذا الاحساس.

والروائي نفسه يؤكد ذلك بقوله: «اريد ان اجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن. اجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية، بحيث اوحي للقاريء بانه يعبر معي مساحات زمنية لها امتدادات، ولها اعماق دون ان اقول له انني اروي قصة تأريخية ليست القضية قضية تأريخ، ولا هي قضية تسجيل.. انما هي الايحاء له بالاعماق الزمنية التي قد يحس بها اي انسان، ولكن ليست له القدرة على تصويرها»[3]

وعلى اساس ذلك فان فهم جبرا للشخصيات يقوم على انها

محكومة بالغرائز، الافعال وردود الافعال بلحظات زمنية معينة، فهي تعبر عن ذواتها بزمن، وتمارس علاقاتها بزمن، وتحس وتحب وتعيش وتتذكر بزمن ايضا.

وهي ايضا تتراكم في الزمن، وكل لحظة تفتح لها الكثير من الزوايا المغلقة والخفية في الازمنة السابقة عندما تعي هذه اللحظة في اطار مواقف واحداث معينة.

وهي تعي التراكم وتتحسسه من خلال الاحساس بالتأريخ، وعلى انها ليست استجابات انية، عاطفية وغريزية عابرة، وانما هي ذات وعي بالتأريخ، وذات مسؤوليات ومطامح تأريخية.

وللتعبير عن هذا الفهم فان جبرا لا يقف عند الشخصيات التي تمر على الزمن مروراً عابراً، ولا يقف عند الشخصيات ذات الزمن البسيط والراهن، وانما هو يختار لرواياته شخصيات مثقفة تستطيع أن تتحاور، وأن تحدد، وأن تضع الاشياء والعلاقات في مواقف ووجهات نظر.

فالراهن والآني في هذه الشخصيات يطرحان من خلال «الذاكرة الفاعلة» او «الذاكرة المتحركة» اذا صح التعبير، ذلك ان الماضي في رواياته يمتلك تجسده وحيويته وتأثيره، وهو لا يقف عند حدود الذاكرة فقط، وانما يتجسد على هيئة افعال وعلاقات ايضاً. واكثر الشخصيات اهمية وعمقاً في روايات جبرا هي الشخصيات التي تتواصل مع الطفولة على انها وجود حي ومتطور مثل «جميل فران» في «صيادون في شارع ضيق» و «وليد مسعود» في «البحث عن وليد مسعود». و «وديع عساف» و «عصام السلمان» في «السفينة».

إن جبرا في حرصه على تواصل الشخصيات مع الطفولة لا يريد بذلك ان يتواصل مع الجذور البدائية لها، او ان يبعدها عن حاضرها ومشكلاتها او يحطم لديها الاحساس بالزمن، بل انه يريد ان يعزز حضورها في خصائصها الشخصية، وفي المرتكزات الاساسية لواقعها، وان يربط بين الماضي والحاضر فيها، وان لا يجعلها موزعة على ازمنة غير متفاعلة في الكيان الداخلي لها.

وذلك بالطبع يحرم الشخصيات من التطور المندفع الى امام، والمتسم بالتحولات والمتغيرات الكبيرة والنوعية، ولكنه عند جبرا يجعل الشخصيات ثابتة وقلقة، متحركة وقائمة في دوائر معينة، وهي ايضاً حريصة على الغنى والامتلاء دون ان تفارق منعطفات وثوابت اساسية في حياتها.

الشخصية عند الروائي تتسم منذ الطفولة بخصائص فردية، ترافقها وتتأصل فيها باستمرار، كما ان المواقف والتطورات على مستوى الثقافة والخبرة يتم تكريسها لتعزيز وترسيخ هذه الخصائص. ولان زمن الطفولة هو زمن الجذر والتأسيس لكل شخصية فانه يكون بمثابة الدائرة المركزية التي تتجمع حولها الازمنة الاخرى بمثابة دوائر تتحدد اهميتها على ضوء علاقاتها بالمركز.

والروائي نفسه يرى ان رواياته كلها تسير بهذا الاتجاه موضحاً: «هناك هم لا يشعر به الاخرون احياناً، وهو هم مركزي يؤثر في نوع الشخصية. وفي نوع الحدث، اللذين تملأ بهما الرواية وهو: هم البنية، البنية الروائية.

فكلما كتبت رواية شعرت ان هناك اشياء اردت، منذ الطفولة ربما، ان اقولها.. فاقولها مرة، ثم اعيد الكرة فاقولها مرة ثانية بشكل آخر، ثم اعيد الكرة فاقولها بشكل ثالث.. وفي كل مرة احاول تطويراً لنوع الشخصيات، ولنوع الحدث، فهي من ناحية، متميزة.. وهي من ناحية اخرى، متصلة بما سبقها، لكن، في كل مرة يساورني بقوة «الهم البنيوي».. الهم التركيبي: كيف تركب هذه الشخصية. وهذا الحدث في نسق معين يجعل للرواية قيمة فنية «اضافية» قيمة تضيف بعداً آخر الى بعد المستوى؟»[٤]

ان الرجوع الى الطفولة في كتابة كل عمل روائي جديد لايعني ان الكاتب يفرض عليها وعياً «طفولياً» ساذجاً، بل انه يجعلها تحتكم الى وعي متطور وراهن ايضاً.

وبعبارة اخرى فان جبرا يراكم الاحداث على اساس علاقتها بالطفولة، ويلجأ الى وعي هذا التراكم، وتحويله من تراكم كمي الى حضور نوعي من خلال اعتماد مواقف واعية، ومن خلال تجسيد هذه المواقف في شخصيات مثقفة، وذات قدرة على وعي حضورها في الاحداث المتراكمة، وهذا مافعله جبرا مع شخصياته.

ومن ناحية اخرى فان الطفولة في اعمال جبرا ليست الزمن الاساس وحده وحسب، وانما هي المكان المحدد والواضح، وعندما ابتعدت رواية «صراخ في ليل طويل» عن الطفولة قليلاً اصبحت دون زمن ومكان محددين.

وتختلف هذه الرواية كثيراً عن روايات جبرا الاخرى في التعامل مع الزمن، فهي تؤكد على الانقطاع عن الماضي باتجاه المستقبل، والروايات الاخرى تدفع الماضي الى المستقبل، وتعود بالحاضر الى الماضي، وهي لا تنطلق من مكان وزمان معينين، والروايات الاخرى ذات ازمنة محددة.

وفي هذه الرواية يبدو المكان على غموضه غير مغروس في الشخصيات، كما ان الشخصيات تتحرك بانماط مختلفة من وعي الزمن، ومن العلاقة بين المكان والزمان.

وهي على خلاف الروايات الاخرى كتبت في داخل فلسطين وليس في خارجها.

وتلتقي هذه الرواية مع الروايات الباقية لجبرا في تقليص حدود الزمن الراهن، وفي التعبير عن الاختلاف بين الشخصيات من خلال الحوار، وفي اعتماد الجوانب العاطفية والثقافية اساسا في تعميق هذا الاختلاف.

والرواية تدور في يوم واحد، لتفتح ابوابا واسعة على احداث قريبة وليست بعيدة عن هذا اليوم.

ومع ان رواية «صراخ في ليل طويل» تدور في يوم واحد، إلا انها لا تنطلق في ذلك من الاحساس الحاد والمتأزم للشخصية المحورية «امين» بالزمن، وإنما من شعور حاد بالعبث والتناقض الحاد مع المدينة، كما أن هذه الشخصية تنطلق من مشكلة عاطفية، ومن محاولتها التعويض عن فراغ وخواء الحياة في المدينة بالعلاقات العاطفية.

وتتفجر المشكلات النفسية والثقافية عند «امين» بعد انه هجرته زوجته «سمية» دون اسباب واضحة ومعقولة، وبعد ان وجد نفسه يعيش صراعات عاطفية ونفسية حادة ومتأزمة.

ونتعرف على «امين» وهو يقوم بكتابة تأريخ اسرة «ال ياسر» بتكليف من «عنايت هانم» وريثة الاسرة التي كان جدها الاول مؤسس كلية المدينة، كما انها من اقدم واغنى الاسر في المدينة.

وتموت «عنايت هانم» فتقوم اختها «ركزان» باحراق القصاصات والاوراق القديمة التي تحمل تأريخ اسرتها ومطالبة «امين» بالزواج منها. ويمكننا ان نرمز بالقصاصات والاوراق القديمة الى الزمن الماضي المرتبط بالفئة الارستقراطية، وان نستوحي من «امين» شخصية المثقف الذي تعيقه هذه الفئة عن ممارسة دوره الثقافي والحضاري، كما اننا نستوحي من «ركزان» الرمز الدال على انهيار هذه الفئة من داخلها.

وكان من الممكن ان يفجر الكاتب في هذه الرموز دلالاتها الاجتماعية والحضارية، ولكن الرواية ركزت على العلاقة بين الزمن والحب فقط. فـ (ركزان) تقوم باحراق تأريخ اسرتها من اجل ان تكون زوجة «امين»، كما ان امين نفسه ينطلق من احساسه العبثي بالزمن والمدينة بسبب احباطات عاطفية.

وهناك شخصيات ثانوية اخرى في الرواية احساسها بالزمن والمكان يتحدد على ضوء العلاقة مع المرأة ايضاً.

ويمكن ان يكون الروائي نفسه قد اراد تحميل هذه العلاقة دلالات اكثر سعة وعمقاً، ولكنه لم يتح لها التعبير عن هذه الدلالات.

وكان بامكانه استغلال وجود الشخصيات الثانوية الاخرى بتعميقها في الرواية، واتاحة ادوار اخرى لها، او تعميق الادوار التي ظهرت بها للتعبير عن هذه الدلالات ايضاً.

ويساعد على ذلك ان هذه الشخصيات تختلف عن بعضها، وهي تتميز عن بعضها في النظرة الى الزمن وعلاقته بالواقع الاجتماعي، وهي بالقياس الى المرحلة التي كتبت فيها الرواية - عام 1946، او التي نشرت فيها عام 1955 من الروايات التي قدمت شخصيات متقدمة في الوعي والثقافة والموقف، وذات احساس حاد بالحضارة والعلاقة بين المجتمع والحرية، والزمن وحركة المجتمع.

وهي ايضا من الروايات العربية التي حققت سبقاً في تناول الحرية في المجتمع العربي وفي الاهتمام بالزمن في حدود لحظات قصيرة ذات اعماق وامتدادات زمنية.

وكانت الاحداث والوقائع الماضية والشخصيات المتصلة بها كثيرة ومتنوعة، وقد وجدت التعبير عن نفسها في الوضع النفسي للشخصية المحورية، وفي تواصلها مع حاضرها.

ولان هذه الاحداث والوقائع والشخصيات مطروحة من خلال الشخصية ومشكلتها العاطفية، ومن خلال احساس هذه الشخصية بالزمن، فان الزمن بتعبيراته الاجتماعية والثقافية لم يعبر عن نفسه بما يدلنا على اتجاهات الهدف والصراع في حياة المدينة.

واضافة الى ذلك فان الرواية لجأت الى تضخيم احساس وانشغال الشخصية بذاتها؛ بحيث طغى ذلك على احساسها

بالزمان وخصائص المرحلة التي تدور فيها الرواية، على المكان ايضاً.

وفي رواية «صيادون في شارع ضيق» يهتم الكاتب بابراز شخصية معينة، ولكنه لا يترك حدود الزمان والمكان غائمة وبعيدة عن التحديد، وانما يوضحهما، كما انه يحدد ويوضح الكثير من الشخصيات في الرواية.

وفي هذه الرواية التي تدور في بغداد بعد نكبة فلسطين عام 1948 يقدم الكاتب مواقف متعددة من الزمن، وهي مواقف يعبر عنها من خلال بعض الشسخصيات، ومن خلال الواقع العالم.

وبعض هذه المواقف تعكس ثقافات متباينة، او تعكس التفاعل بين الثقافة والانتماء الطبقي لبعض الشخصيات.

ويريد الكاتب ان لا يقف عند حدود التعبير عن واقع العراق بعد الحرب العالمية الثانية وحسب، وانما يقدم صورة واسعة عن اتجاهات الثقافة العربية في هذه المرحلة.

ولذلك فانه وضع في هذه الروايات شخصيات تقدمية في موقفها من الزمن، واخرى سلفية وبدوية، وشخصيات ذات مواقف رومانسية غائمة الاهداف والملامح.

والشخصية المحورية في هذه الرواية جميل فران على الرغم من تفاعلها مع اوساط معينة من مثقفي بغداد، إلا ان هذه الشخصية لا تتحرك بوعي للزمن يجعلها نموذجاً للشخصيات الاخرى.

ان جميل فران على الرغم من امتلاكه امتياز الثقافة الاجنبية، واطلاعه على الكثير من البلدان، إلا انه يظل مدفوعاً بشعور المضطر الى معايشة السأم والفراغ في المدينة، كما يظل محكوماً بذكرياته عن القدس.

وهو يرى: «لقد نسيت اسفاري، وما عدت استطيع ان اذكر ملامح اية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة، مدينة واحدة اذكرها طيلة الوقت، تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت انقاضها، تحت اشجارها المجرحة وسقوفها المهرمة، وقد اتيت الى بغداد وعيناي مازالتا تتشبثان بها - القدس - ص 16»

فجبرا نفسه ينظر الى القدس على انها زمن ايضاً ففي رأيه ان «مدينة القدس ليست مجرد مكان: انها زمان ايضاً، فهي لا يمكن ان ترى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود وحسب، لانها حينئذ لن تفهم. انها يجب ان ترى في منظورها التأريخي، وترى كأن التأريخ - تاريخ اربعة الاف من السنين - اجتمع في لحظة واحدة هي اللحظة التي يراها المرء فيها، في هذه المدينة التأريخ حي، ينطق به كل حجر»[4]

ومع ان القدس في روايات جبرا مكان له ابعاده الهندسية، إلا انه مفتوح على الفضاء والذات، ينبثق من داخل الشخصيات، يتلون بمعاناتها واحلامها، ويأخذ منها لهفتها وحنينها دون ان يغترب عنها، او يدفعها الى الاستقلال عنه.

والقدس من ناحية اخرى ليست زماناً في المنظور الثقافي للكاتب، وانما هي زمان نفسي وحسي يلازمه باستمرار، انها حاضرة في كيانه وهو عندما يذكرها «كأدم يذكر الجنة، فالصبي إذ ينمو، تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه»[5]

وعلى اساس ذلك يمكننا ان نفسر اندفاع رواية «صراخ في ليل طويل» الى المستقبل لانها كتبت في القدس، وكانت القدس مكاناً يبحث عن زمنه ضمن اطار الواقع العربي آنذاك، ولم تتعرض للتقسيم والأغتصاب بعد. ولكن الروايات الاخرى التي اعقبت هذه الرواية اخذت ترجع الى القدس - الطفولة على انها الزمان والمكان، وعلى انها العلاقة المتجددة والحية بين الزمان والمكان ايضاً.

وفي هذه الروايات تصبح القدس مرادفة للطفولة، مرتبطة بها، متجذرة في وجوه الاخوة والاب والام، وهي ايضاً ترتبط بالنضال من اجل الارض.

وجبرا بدوره يتذكر، ويتحسس كل شيء في ذاكرته عن القدس مرات عديدة في كل رواية، ليقدم بذلك معاناته المتواصلة للقدس وحلمه بها.

والقدس من ناحية اخرى قائمة في ذاكرة واحساس الكاتب بقدسيتها، ولذلك ارتبطت الطفولة بالدين في روايات جبرا.

وهي ايضاً تنمو في داخله باستمرار، وتكبر في ذاكرته البيوت والطرقات والشوارع، ذلك لانه لا يجمد الذاكرة في دوائر معينة، وانما يجعلها مفتوحة على الحلم والخيال، وعلى الافاق البعيدة للحلم ايضاً.

والشخصية المحورية في رواية «صيادون في شارع ضيق» على الرغم من انها تبدو على صعيد الثقافة مشدودة الى الزمن بالمعنى الحضاري الاوربي. إلا انها في الحالات النفسية وفي

العواطف. في الذكريات تكون مشدودة الى القدس، المكان والزمان، البيت والشارع، النضال والمعاناة.

وشخصية جميل فران لا تعبر عن هذا التوزع بين الثقافة والاحساس، بين الزمنين بصيغة التناقض، وانما هي تعيشه على انها مندمجة فيه.

وفي بعض الاحيان يستخدم ثقافته الاجنبية لتعزيز صلته بالطفولة، والزمن النفسي كما هو الحال عند قراءته قصيدة له عن القدس باللغة الانجليزية في حفل يضم عدداً من الانجليز.

وجميل فران في هذه الرواية فلسطيني، يلجأ الى بغداد بعد عام 1948 لتدريس الادب الانجليزي في الجامعة.

والرواية لا تعتمد على احداث كثيرة، وانما هي ترتكز على حوار الشخصيات مع بعضها، وعلى الصلة بين افعال وافكار هذه الشخصيات. وفي الرواية يكلف جميل فران بتقديم دروس خصوصية في اللغة الانجليزية لسلافة، وهي من عائلة ارستقراطية معروفة، فتولد علاقة عاطفية بينهما.

وهو في هذه العلاقة يتذكر باستمرار ليلى التي استشهدت في القدس، «آه.. ليلى.. ليلى.. لقد اصبحت رمزاً، رمزاً للمرأة، وفي كل مرة زارتني فكرة المرأة في ساعة من ساعات الوحدة كانت ليلى هي التي تأتيني، حتى اخذت اتساءل عما اذا كان حب المرأة عندي سيظل صدى لحبها. ص 87 الرواية»

وكان من الممكن ان تكون ليلى رمزاً للقدس، ولكنه اكتفى بان يجعلها صورة من صور الطفولة، وان يودعها الذاكرة، وان يقود جميل الى الاستغراق في حب سلافة.

وسلافة ايضاً تنطوي على ابعاد رمزية، فهي ابنة العائلة البرجوازية، وهي متمردة على قيم وتقاليد هذه العائلة، وهي تدل على انهيار البرجوازية من الداخل.

ولكي تبرز هذه الابعاد بما تتطلبه من عمق وشمول، فان سلافة التي تقف متوزعة بين البداوة والحضارة الاوربية، بين توفيق وجميل كانت بحاجة الى تعميق واغناء، والى تجذير الدلالات العامة في شخصيتها، وتوفيق نفسه لا يصلح ان يكون رمزاً للبداوة، وهو مثقف قادر على التقاط وتحليل الظاهرات، وعلى امتلاك مواقف واعية، كما انه من اكثر الشخصيات مرونة واستجابة للمواقف المتغيرة، وذلك يتناقض مع الطبيعة البدوية.

وهو يفاجيء جميل نفسه بمرونته واستجابته للمواقف المتقدمة وعياً وسلوكاً.

ويحتمل ان يكون الكاتب قد اراد بتوفيق ان التأكيد على انهيار قيم البداوة، وذلك بالتركيز على التناقض بين سلوكه واقواله.

وتوفيق يرى ان الزمن عند البدو «لا يقاس، نحن نتجاهل قياسات الزمن الدقيقة لانها محاولة حمقاء لتقسيم مالا ينقسم. اتظن ان احداً ممن ولدوا قبل اكثر من ثلاثين سنة يعرف تأريخ ميلاده لاحد، اللهم إلا المتحذلق، كان يكلف نفسه تسجيل ساعة الميلاد. ص 206 الرواية».

ويحدد توفيق علاقة جميل بالزمن «الان فهمت لماذا يثقل عليك الزمن. فالحب هو مبلور الزمن».

وعندما تصبح لجميل علاقات مع سلمى وسلافة يأخذ بتصعيد احساسه، ويصبح اكثر حضوراً في الواقع المحيط به، واكثر تعبيراً من انفعالاته واحاسيسه، واكثر وضوحاً في التعامل مع بعض الشخصيات.

وعلى اساس ذلك فان جميل فران في هذه الرواية يلتقي مع امين في رواية «صراخ في ليل طويل» بجعل العلاقات العاطفية محوراً للزمن، ومحوراً لحركة الشخصيات.

ومع ان العلاقات العاطفية تمتلك موقعاً متميزاً، إلا انها تتداخل مع محور الانشداد للارض، ومع البناء والتطور الثقافيين للشخصيات. ويمكن القول: ان الشخصيات في روايات جبرا لايتم اختيارها على اساس المصالح والانتماءات الطبقية والسياسية، وانما على اساس العلاقات العاطفية، وعلى اساس ارتباطها بالطفولة والتوجهات والعلاقات الثقافية.

ولذلك فان الزمن في رواية «صيادون في شارع ضيق» يتحرك باتجاه الطفولة، وباتجاه علاقات وذكريات عاطفية ماضية وراهنة، وباتجاه علاقات وتوجهات ثقافية راهنة ايضاً.

لقد ادى ذلك الى قلة التركيز على الرموز والدلالات الاجتماعية، وجعلها تعبر عن نفسها عاطفياً وثقافياً في الاساس الاول. ولذلك يكون الزمن اكثر حيوية وحركة في الرواية عندما يرتبط بمشكلات وعلاقات عاطفية متوترة وحادة، وعندما يرتبط بشخصيات غير مستقرة نفسياً وعاطفياً وثقافياً، او تتعرض لتغيرات وتأثيرات اجتماعية وثقافية عميقة وحادة، ولكن وعدم الاستقرار عند بعض الشخصيات يؤدي الى نظرة فوضوية الى الزمن كما هو الحال عند عدنان طالب في رواية «صيادون في

شارع ضيق» الذي يريد ان يصل الى الهدف قبل نضوج ظروفه، والذي يمارس توجهات فردية لا تنسجم وهذا الهدف.

وعدنان يرفض قيم وتقاليد عائلته البرجوازية ويقوم بقتل عمه عماد، ولكنه لا يمتلك البديل، كما انه يمارس تصرفات تقوده الى المزيد من الاحباط.

ان رواية «صيادون في شارع ضيق» في الوقت الذي تركز فيه على الاحداث والافعال المرتبطة بشخصية جميل فران، وتقوده الى الكثير من الافعال المترابطة فانها تجعل الشخصيات الاخرى - باستثناء الشخصيات النسوية المرتبطة بجميل عاطفياً تتحدث اكثر مما تفعل، وتعبر عن نفسها من خلال ثقافتها، وليس من خلال انتماءاتها وادوارها الاجتماعية.

ونتيجة ذلك فان الاحداث الاجتماعية والسياسية الكبيرة التي وردت في الرواية لم تحصل على متابعة كافية، وعلى ابراز لحضور الشخصيات فيها، وبالتالي ابراز الدلالات والابعاد الاجتماعية والسياسية للزمن.

في رواية «صيادون في شارع ضيق» سمح الكاتب لشخصياته ان تتواصل مع الواقع الراهن، وان تتخذ مواقف مستمدة منه.

وفي رواية «السفينة» يعود جبرا الى الطفولة ويجعل من الماضي الزمن المسيطر على الاحداث والشخصيات.

وفيما ينمو احساس الشخصيات بالزمن في رواية «صيادون في شارع ضيق» من خلال علاقة التناقض بينها وبين الواقع، فان شخصيات «السفينة» تتحرك في زمن الذاكرة، وتمارسه فعلاً في الزمن الراهن.

وفي «السفينة» تبرز مجموعة من الشخصيات تتبادل المواقع، وتكاد ان تكون ذات ادوار متكافئة في السياق.

وفي هذه الرواية يجمع الكاتب الشخصيات في مكان غير ثابت وغير دائم، كما ان زمن الرواية يتحدد با يام قليلة، وبذلك فان الرواية لا تدور في زمان ومكان العلاقات والتناقضات الاجتماعية والسياسية.

والسفينة في الرواية متحررة من قيود الزمان والمكان، مفتوحة من خلال الشخصيات على ازمنة وامكنة كثيرة، وهي ترمز الى توق هذه الشخصيات الى ممارسة حريتها واختياراتها الحقيقية، وممارسة القيم والرغبات التي لا يمكن ممارستها في امكنة وازمنة محكومة بالكبت والخوف.

وهي مع ارتباطها بالحرية، يكون السفر بها باتجاه الغرب، لكي تكون الشخصيات بعيدة عن القيم والتقاليد التي تتعارض معها.

ولكن هل استطاعت الشخصيات ان تتحرر من قيود الزمان والمكان، وان تهرب من الماضي باتجاه زمن جديد؟

ان شخصيات «السفينة» على الرغم من التقائها في مكان قلق ومتحرك، إلا انها تعود الى امكنة وازمنة ثابتة ومحددة، وكل شخصية ذات ذاكرة «زمنية ومكانية» مليئة بالثوابت والمتغيرات، وذات ملامح مغروسة في الماضي.

ولذلك فانها تلتقي في السفينة صدفة، لكي تلتقي مع ضرورات اللقاء بالماضي.

ومع ان شخصيات «السفينة» تتحدث كثيراً، وتتحاور مع بعضها، إلا ان الملامح الاجتماعية لكل شخصية واضحة ومحددة، وهي ليست موجودة في الرواية بحاضرها فقط، وانما بالماضي ايضاً.

وقد اتاحت السفينة المتحررة من قيود الزمان والمكان للشخصيات ان تعيش الامكنة والازمنة السابقة نفسياً، وان تراجعها وتتحسس المناطق الخفية والمغمورة فيها، وان تتواصل معها في الحاضر.

ويريد الكاتب نفسه ان يجمعهم في السفينة ليحررهم منها ايضاً، ذلك ان الرحلة لا تستغرق سوى ايام قليلة ليعودوا الى حدود مكانية وزمانية معينة.

ويقول جبرا نفسه: «الهروب من السفينة عنصر اساسي طبعاً، فانا اصور اناساً يهربون، ولكنهم في النهاية يكتشفون انهم لا يستطيعون الهرب، او انهم يجب ان يهربوا، او ان خلاصهم يكمن في العودة الى ارضهم، في العودة الى الصخر.

الصخر هو كل شيء، ولذلك وضعتهم في سفينة بعرض البحر، هؤلاء عزلوا انفسهم، وابحرت بهم السفينة في المياه من مدينة الى مدينة، فكأنهم يتصورون انهم يستطيعون ان ينسوا تجربتهم الحقيقية، تجربتهم التي هي اعماق كيانهم، ولكنهم اكتشفوا انهم يحملون تجربة الصخر في انفسهم، وان خلاصهم في النهاية هو ان يعودوا، والا لا نتحروا - كما انتحر فالح لانه لم يستطع ان يعود، وخلاص العربي هو في عودته الى ارضه، في

عودته الى الصخر»(٦)

والشخصيات لم تجمع على اختيار السفينة مكاناً للهرب، وانما لجأ بعضها الى الاختيار لا سباب اخرى.

ويلاحظ ان جبرا ينظر الى العودة الى الارض على انها عودة الى الصخر، وهو بذلك يريد العودة الى القدس، كما يرمز بالصخر الى صلابة وتماسك الارض في الكيان الداخلي للشخصية الواحدة.

والمرأة تشكل عنصراً من العناصر الاساسية للصخر، فمها حسب تعبير وديع العساف احد شخصيات الرواية صخرة من صخور القدس: «صخرة ابني عليها مدينتي» ص 227» وعصام السلمان يهرب من الوطن بسبب محاولته الهروب من لمى، وينتحر الدكتور فالح حسيب لانه لايستطيع العودة الى الصخر، ولان علاقته بالمرأة غير مستقرة.

ووديع عساف فلسطيني، عاش بعيداً عن وطنه وعمل في التجارة، واصبح يمتلك ثروة، ولكنه يريد باصرار ان يعود الى القدس، وان يعمل مزارعاً فيها، وينجب الكثير من الابناء.

والشخصيات تختلف عن بعضها في الكثير من التفاصيل والعوامل والاهداف، وهي رغم اختلافها تلتقي على اساس العلاقات العاطفية وضرورة العودة الى الارض.

فعصام السلمان يمتلك علاقة عاطفية سابقة مع لمى خلال دراستهما في انجلترا، وهي تفترق عنه رغم انتمائهما الى عشيرة واحدة بسبب انها من عائلة غنية وهو من عائلة فقيرة، كما ان اباه قاتل عم لمى.

وهي عندما تعرف بسفر عصام تقنع زوجها بالسفر معه على السفينة نفسها، فيفاجأ بها، يمارسان علاقتهما من جديد.

وزوج لمى الدكتور فالح يبرق بدوره الى عشيقته الايطالية اميليا التي تعيش في بيروت لتبادر الى السفر في السفينة ايضاً.

وتتصل اميليا بصديقتها اللبنانية التي تتصل بدورها بخطيبها وديع في الكويت، وتتركه مسافراً في السفينة بعد ان حدث شجار بينهما دفعها الى عدم السفر.

ويعلم محمود الذي يحب اميليا بعزمها على السفر في هذه السفينة، فيحجز له مكاناً منها على امل الاختلاء بحبيبته.

ومع ان الدوافع للسفر تبدو من الخارج عاطفية او نفسية، إلا ان السفينة نفسها تكشف عن شخصيات غنية في الوعي والتجربة والموقف، وتكشف عن تداخل الاسباب والاهداف السياسية والاجتماعية مع الاسباب والدوافع العاطفية والنفسية.

والشخصيات التي تتطلع الى ازمنة وامكنة معينة، تتحسسها، وتمتلك ملامح معينة لها هي الشخصيات التي تكون اكثر تماسكاً واستمراراً واتزاناً ايضاً. ففالح الذي تقوده الرواية الى الانتحار لا تكمن ازمته في علاقته بالارض والمرأة فقط، وانما لا يستطيع ان يركن الى زمن معين، وهو يقول:

«انسانيتي كانت دائمة رافضة، لانها مبتورة، مشوهة، مطحونة، من الداخل ومن الخارج، ارفض زمن القتل، ارفض زمن الخيبة، ارفض اليأس، وها انا ارفض الاهل، تمنيت لو استعلي على البشر، على همومهم، حقارتهم، قساوتهم، ولكنني اخفقت، شيء مايستطرد بي الى ماأعجز عن ادراك كنهه، شيء شارد، تحس به الحواس كلها، ولكنه يراوغها جميعاً، كالزمن، تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به او حفظه، وهو مع ذلك يلتف حولك، ويلازمك، ويداعبك، ويقهرك، الى ان تبلغ اخر موال، التراب، ص 224 الرواية»

ومن ناحية اخرى فان جبرا يفسح المجال في رواياته امام بعض المثقفين السياسيين التقدميين للحديث عن افكارهم واحلامهم، ولكنه يهملهم ويقودهم الى نهايات مأساوية غير متوقعة، ويقطع صلتهم بالازمان التي يتطلعون اليها، فقد اهمل في رواية «صيادون في شارع ضيق» عبدالقادر ياسين، وحكم على محمود بالجنون، ولم يتوغل في كشف علاقة عصام السلمان بثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 في العراق.

ولا يحدد جبرا المواقف والافكار على اساس الانتماءات الطبقية، فقد جعل وديع العساف ثورياً مناضلاً بعد ان اصبح يمتلك ثروة كبيرة.

ولذلك فان العلاقة مع الزمن لا تكون محكومة بالموقف والانتماءات المسبقة، وانما هي علاقة كامنة في داخل الشخصية، ومحكومة بالذاكرة والعلاقة مع المرأة.

فالزمن بالنسبة لجبرا ليس وجوداً موضوعياً قائماً خارج الشخصيات، وانما هو قائم وحاضر في ذواتها، ومتحرك بها، ولذلك فانها تنفعل وتفكر به عندما يكون مرتبطاً بحالات واحداث مصيرية، او غريزية، او نفسية بالنسبة لها.

ولان جبرا يتعامل مع موضوعية الزمن من خلال الذات فانه لا

لا يقدمها على انها معطى راهن، وانما لابد له من ارجاعها الى الماضي، لكي يؤكد رسوخها وتجذرها في الذات، وانغراسها في الخصائص الفردية للشخصية الواحدة، وجبرا في هذه الروايات يقترب الموقف الوجودي للزمن دون ان يلتزمه كاملاً. ذلك ان الانسان «له تأريخ. وهكذا يغدو الزمن او الناحية التأريخية للوجود الانساني نقطة محورية لتحليل «وجودي» للانسان. والزمن في نظر هيدجر هو المقولة الاساسية للوجود - الزمن كما يختبره الفرد ذاته، لاكما يسجله العالم الطبيعي او المؤرخ. الزمن مشحون بالمغزى بالنسبة للانسان. ولان الحياة الانسانية تعاش في ظل الزمن، ولان السؤال: من اكون انا؟ يصبح مفيداً فقط بمعنى ماذا صرت انا؟»[٤]

إن جبرا يختلف عن الموقف الوجودي بكون الزمن عند شخصياته ليس اختياراً ذاتياً فقط، وانما هو يجمع بين صفة الاختيار والقدر، وخاصة الشخصيات المحورية التي يتجذر الزمن الماضي في معاناتها وانفعالاتها وردود افعالها ايضاً.

والشخصية تريد الوصول الى هذا الزمن، الى مكانه لكي تتطابق مع هويتها، ولكي تعود الى العناصر التي كونتها.

وتبرز لدى جبرا العلاقة بين الزمن والذات على انها علاقة اساسية من اجل التعبير عن هوية الذات، عن خصائصها. ذلك ان «التلازم الوظيفي بين وحدتي الزمن والذات فيما يتعلق بالماضي هو اهم من الانشغال بتيار الوعي اللحظي، فقد شغل الادب العظيم في كل مكان بالبحث للكشف عن نوع من الاستمرار والهوية والوحدة ضمن نطاق الماضي الشخصي للفرد)

والذات في هذه الروايات تجمع بين البداية والنهاية في الزمن، وتجمع بين اللحظات والمراحل المتباعدة، وترجع كل ذلك الى الطفولة المختزنة في الذاكرة.

وهو ايضاً يهدم المراحل الفاصلة بين الطفولة والحاضر، يمر عليها مروراً عابراً، يكشف زيفها وبطلانها، او يختصرها بكلمات قليلة، ويدفع الشخصية الى التمرد عليها رغم ما فيها من الامتيازات والنجاحات المادية ليعود بها الى الجذور والبدايات.

وجبرا يهمه الزمن مكانيا، ولذلك يدفع الشخصيات الى الماضي - المكان. ويختصر الزمن الراهن، او يجعله امتداداً للماضي من اجل ان يأخذ هذا «الماضي المكاني» موقعه الهام والمتميز في اعماله الروائية.

كما انه في جميع رواياته يتعامل مع الشخصية الاكثر ارتباطاً بالماضي بنظرة خاصة ومتميزة، تجعلها محور حركة الشخصيات الاخرى.

والشخصيات عنده تتحاور دون ان تتجاوز خصائصها، والصلة بين الثقافة والذاكرة، وهي في الحوار تنطلق من الماضي، ومن امكنتها وطفولتها في الماضي، بحيث يكون الماضي منهجاً وطريق حياة ايضاً.

يريد جبرا لكل شخصية محورية ان تمارس علاقة خاصة مع الزمن، وان ترجع الى الجذور والطفولة والماضي، ذلك ان الشخصيات في روايات جبرا ليست نتاج الحاضر، وانما هي تعبير عن تراكمات في الزمن، وتحولات فيه ايضاً.

واهتمام جبرا بالماضي دفعه الى اختيار اساليب فنية معينة، تساعده على وضع الشخصيات امام ذواتها وخصائصها من خلال وضعها امام تأريخها الخاص.

ومع انه في رواية «صيادون في شارع ضيق» الى اقام علاقات راهنة ومفتوحة بين الشخصيات المحورية، إلا انه لم يستطع ان يعزز التفاعل والتواصل بين هذه الشخصيات، والتفاعل مع الاحداث، فكانت تلتقي مكانياً وتتناقض في الوعي والافعال وظلت - باستثناء سلافة - محكومة الى جذورها، الى خصائصها، ولم تستطع العلاقات الراهنة ان تدفعها خارج هذه الخصائص.

ويبرهن جبرا على انه في الرواية التي تحدد الزمن في اطر مفترضة اكثر انسجاماً مع شخصياته من الرواية المفتوحة على الزمان والمكان، والتي تحاول ان تكون معهما في السياق الموضوعي.

وبعبارة اخرى ان جبرا يلجأ الى «تجميد» اتجاه الحاضر الى المستقبل، ليدفعه الى الماضي، وتقليص الحاضر الى اقصر فترة ممكنة.

وجبرا في ذلك يقف ضد السياق الموضوعي للزمن لاعتبارات عديدة، منها انه يضع الطفولة في مقدمة الاولويات الاكثر تأثيراً في حياة الشخصية. والتعامل مع الزمن من خلال ابعاده النفسية، كما انه لا يميل الى احكام الترابط بين الاحداث الكبيرة الراهنة وبين الشخصية.

وهو اضافة الى ذلك يجعل موضوعية الزمن علاقة ذاتية بين الشخصية والزمن نفسه.

وباستثناء روايته «صيادون في شارع ضيق» فان الزمن لا يجمع الشخصيات، وانما يفرقها عن بعضها، يقودها الى اماكن منعزلة عن بعضها ايضاً.

والشخصيات في الحاضر غالباً ما تكون مطروحة بصيغة قرارات محسومة ومحددة من قبل المؤلف، او انها تتخذ هذه القرارات بنفسها.

والحاضر يكون وسيلة لتحديد الصلة بالماضي، الرجوع اليه، او الانقطاع عنه، وعن الحياة ايضاً في بعض الاحيان.

ففي رواية «صيادون في شارع ضيق» يكون التوزع بين الماضي والحاضر هو الهم المركزي لجميل فران، وهو محور حركته ايضاً.

وفي رواية «صراخ في ليل طويل» يستفيد جبرا من جيمس جويس في روايته «عوليس» فيجعل الزمن الراهن يوماً واحداً، ويختلف عن جويس بالتركيز على الحاضر اكثر من الماضي، يجعل العلاقة مع الماضي منظمة ومحددة في السياق الروائي.

وهو في رواياته «صراخ في ليل طويل، السفينة، البحث عن وليد مسعود» تكون شخصياته اكثر حضوراً في حياتها بالذات، واكثر استقراراً على صعيد السياق الروائي.

فجبرا ينسجم مع الاتجاه الى الجمع بين الذات والزمن، وليس بين الزمن والمجتمع.

لقد كانت شخصية جميل فران مليئة بالتناقضات بسبب انها وضعت في علاقة مفتوحة مع المجتمع في الزمن الراهن، فكانت مشدودة الى الماضي، في الذاكرة، ومندفعة الى الانقطاع عنه في السلوك، وكانت ثورية تقدمية في الماضي، وسلبية تجاه الاحداث السياسة والافكار المتصلة بها في الحاضر.

واعتمدت «صيادون في شارع ضيق» على التسلسل الموضوعي للزمن دون ان تتحدد فيه، ذلك انها اتاحت لجميل فران ان ينساق في بعض الاحيان مع ذاكرته، او ان يعبر عن التداخل بين الماضي والحاضر من خلال الرسائل، او ان يحاور نفسه، او يمارس الاسترجاع.

وفي رواية السفينة لا يتم الاعتماد على الحبكة التقليدية، وانما اعتمدت على حبكة نفسية داخلية، ولهذا فانها تقتحم اعماق النفس الانسانية فتصورها من داخلها، ومن خلال المنولوجات الداخلية التي تدور في وعي ابطالها، ولذا فانها لا تعرف تسلسل الاحداث الميكانيكي، وانما كان التسلسل فيها نفسياً خالصاً ينتزعه الكاتب من اعماق انفس ابطاله، فهو جولة مع كل لحظة في الماضي والحاضر والمستقبل بلا تركيب ظاهري»[٦]

ويبدو من خلال دراسة العلاقة بين روايات جبرا، انه يسير باتجاه الشخصية المحورية التي يمكن ان تملأ ازمنة الاخرين، وان تجعلهم يدورون في فلكها.

وذلك امر ينسجم مع خصائص الشخصيات عند جبرا، فهي لاتلتقي على اساس ضرورات اجتماعية وسياسية، وانما هي تتحاور على اساس انها ذوات وخصائص متميزة عن بعضها.

وكانت الروايات التي سبقت «البحث عن وليد مسعود» لا تقدم الشخصية المناسبة في قدرتها على السيطرة على زمنها وازمنة الاخرين، فكان امين في الرواية الاولى محدود الابعاد، وكان جميل فران في الرواية الثانية يعاني الكثير من الاحباطات والتناقضات التي تحول دون بروزه محوراً للاستقطاب، كما ان السفينة احتوت على بعض الشخصيات التي تكاد ان تكون متقاربة في امتلاك المواقع المحورية.

ومن ناحية اخرى فان هذه الشخصيات وبالذات الشخصيات الفلسطينية ظلت مشدودة الى القدس الذاكرة والطفولة، وتمارس دوراً قومياً راهناً.

ولذلك جاء وليد مسعود ليكمل النواقص في هذه الشخصيات، ويتجاوزها الى امتلاك خصائص ايجابية جديدة. ولكي يكون اكثر تعبيراً عن تطورات الواقع العربي، وعن موقع فلسطين في هذا الواقع. ووليد شخصية غنية ومتعددة الابعاد، فقد درس اللاهوت واشتغل في التجارة، وكتب في الثقافة وقاتل من اجل فلسطين، وعاش مع العشرات من النساء، وفي العديد من الاقطار والبلدان.

هو كما جاء على لسان احدى الشخصيات: «ذلك الفلسطيني الراقص، الرائد، الباني، الموحد «اذا كان لا متي ان تتوحد»، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدد، المحرك للضمير العربي بعنف وليد، كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه، ودوره الاهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على

الحريـة، على الحب، على التمرد على السلفية - تحقيقاً للثورة العربية كلها، والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم، او مجرد وضع اليسار مكان اليمين، او بالعكس، الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، واثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة اخرى. ص 322 الرواية».

وتقـول عنـه شخصيـة اخرى: «معـرفتي بوليد مسعود لا تنأى عمقاً في الزمن فحسب، او في المكان فحسب، كانت تنأى عمقاً في ذلك البعد الانساني المتفرع المتشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء: كانت علاقاته تحترم وتبرد بتلقائية فطر عليها ص 12 الرواية»

ووليد ايضاً «الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة 108». كما انه «اراد ان يأتي الحياة من جوانبها كلها، ثم.. ثم... قذف بها عنه دفعة واحدة ص 83» ووليد يثير وجهات نظر وانطباعات متعددة عن حياته، كما يثيرها عند موته.

وهـو يجمع بين التاجر والمفكر، بين الفقير والغني، الحاضر والغائب، كما يجمع بين اضداد كثيرة اخرى.

وقد اختفى وليد فجأة، تاركاً سيارته وسط الصحراء، بالقرب من الحدود الاردنية السورية، ولم يترك سوى شريط مسجل بصوته. وقد تعددت الروايات حول موته، فهناك رواية تقف مع وجوده حيا، واخرى تقول: انه وجد مقتولاً على مشارف بيروت، ورواية ثالثة تزعم انه اختطف.. الخ.

ويقـول احد اصدقائه عنه: «كان حاصل الاجزاء معاً اكثر من مجرد مجموعها بكثير، وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟ واي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا! ص 379. وتدلنا حياة وليد في الرواية على انه حاصل الاجزاء واكثر من مجموعها بكثير بالفعل.

وربما كان وليد شخصية واقعية، ولكن الكاتب تجاوز به طابعه الواقعي الى الرمز.

وجبرا لا يريد لرمزه ان يكون متطابقاً مع طموحات الاخرين، وانما يريده ان يعبر عن طموحه بان يكون عاشقاً وثورياً في ان واحد، وان يمارس الكثير من الاختيارات، وان يعبر عن كثير من الامكانات، وان يتحرر من قيود النظرة الاجتماعية الاحادية الجانب االسائدة في المجتمع العربي.

ان وليد يرمز الى الشخصية القومية، فهو يرتبط بالجذور التأريخية والمكانية والمأساوية لفلسطين، ويعيشها باستمرار في ذاكرته ووعيه، وهو يمارس حياته بكل حيويتها وعنفوانها ولان وليد يرمز الى هذه الشخصية فانه يختفي عند نقاط الحدود السياسية المصطنعة بين الاقطار العربية يضيع عند هذه الحدود ويصبح لغزاً.

والشخصيات لا تبحث عن وليد الفرد، وانما تبحث فيه عن وجودها، عن القوة الجامعة بين العشق والثورة، بين فلسطين والامة، بين الروح والجسد، وتبحث فيه عن المناخ الذي تتأخر فيه الاضداد، وتتحاور مع بعضها، وتزدهر ببعضها ايضاً.

والشخصيات الاخرى في الرواية تندفع الى البحث عن وليد مسعود بعد اختفائه بالقرب من الحدود، الامر الذي يؤكد ان وليد مسعود وهو الشخصية المطلوبة في طموح الشخصيات، لكي تتطابق مع هويتها، ولكي تعبر عن رغباتها وعن طاقاتها في مناخ قومي ديمقراطي، وهو الشخصية التي تحول دون بروزها الحدود المصطنعة، والتجزئة، واحتمالات التعرض للقتل والاختطاف.

ولان وليد هو هذا الرمز فانه من الطبيعي ان يسكن الشخصيات الاخرى، وان يتحاور معها دون ان ينفي خصائصها، وان يقودها الى الانعزال عن ذواتها.

ولذلك كان وليد دافعاً لتعميق معرفة كل شخصية بذاتها، وليس نفياً للذات.

وهذه الشخصيات ترتبط مع وليد بوشائج عميقة، انه موجود في حياتها، كما انه حاضر في هذه الحياة بعد غيابه.

وفي حياة وليد نستدل على عوامل اخرى تؤهله لهذا الرمز، فقد درس اللاهوت ووجد ان حلوله لاتنسجم مع طموحه في ازالة الفقر والانقسامات، كما هجر الحلول البرجوازية رغم امتلاكه الامتيازات البرجوازية نفسها، وهو ينتمي الى عائلة فقيرة، وعاش مرارة ومعاناة النكبة الفلسطينية، وشارك في القتال لتحرير فلسطين، كما انه حاول عدة مرات تشكيل منظمات فدائية.

والرواية تمتد على خمسين عاماً، وهو عمر وليد الذي يعاصر الاتجاهات السياسية والثقافية في البحث عن الشخصية القومية، والقضية الفلسطينية ولذلك فان وليد يختبر الحلول التي اختبرتها هذه الاتجاهات، ويتجاوزها الى الشخصية المتعددة والمرنة

والمستوعبة لكل مايعبر عن حيوية وفاعلية الانسان وحبه للارض والحياة.

والشخصيات الاخرى في الرواية تتميز عن وليد بكونها احادية الابعاد، فكاظم اسماعيل اشتراكي متناقض مع مبادئه وافكاره، ومريم الصفار تبحث في علاقتها بوليد عن حريتها، وطارق رؤوف يؤمن بالتحليل النفسي.

وهناك الكثير من الشخصيات الاخرى، وهي مكرسة لتقديم صور معينة عن وليد، وعن ابعاد معينة تساهم في كشف جوانب اخرى من شخصيته.

ومن الشخصيات الهامة مروان ابن وليد الذي يصبح فدائياً، ووصال الفتاة التي تظل مع وليد مندفعة وراء صوته المغروس فيها، متحدية التقاليد والمسافات للالتقاء به.

ومع ان وليد يؤثر في هذه الشخصيات على اختلاف مستوياتها وخصائصها إلا انه يظل يدور في خصائصه ذاتها، وتظل ذكرياته عن القدس مسكونة فيه، ومسكون بها.

وهو باستمرار مدفوع الحنين الى الماضي، يتذكره ويعيشه، كما ان الكاتب نفسه يقوده الى زيارة القدس، والى الدخول في الاراضي المحتلة، والى ايجاد شخصيات تتحدث عن حياة وليد في القدس.

ووليد موجود في ذكريات وماضي الشخصيات الاخرى، ولذلك فان ازمنة هذه الشخصيات تندفع نحو وليد وتتقاطع عنه، وتختفي معه في بعض الاحيان. ولكن ماضي وليد لا ينقطع عن الظهور والفاعلية، انه يقيم في ذاكرته نفسها، وفي وجهات نظروا نطباعات الاخرين عنه، وفي ولده وزوجته، وفي انعكاساته الدائمة الاتساع.

ورغم ان الرواية تتابع وليد على امتداد خمسين عاماً، الا ان ذاكرته تظل حية ومتوترة، ومغروسة في الطفولة.

وحتى الشريط المسجل الذي تركه بعد اختفائه فانه يتركز على طفولته وشبابه.

ولم يحاول الكاتب بهذا الشريط ان يجمد الزمن، ولكنه اراد فيه ان يكون دائرة لتفجير دوائر زمنية اخرى، وان يكون الصوت مدخلاً لمعرفة الملامح والابعاد والانعكاسات.

ويمكن ان يكون هذا الصوت منبثقاً من دواخل الشخصيات، لدفعها الى التعرف على سره، وعلى تعبيراته المادية الملموسة.

وفي هذه الرواية يكون الزمن هاجساً اساسياً في الشخصيات، انها تتنازع معه جميعاً، وتريد ان تتجسده، وان تقهر الرتابة والبطء في حركته.

وهي تنازع زمن الذاكرة، لكي يكون اكثر صفاءا وترابطا، ولكي يساعدها على امتلاك اسرار وليد.

«ويبدو الزمن في الرواية، وهو يتكون من ثلاث طبقات مركبة بشكل عمودي هي: الماضي البعيد «الطفولة» والماضي، والحاضر، والمؤلف يلعب على امكانيات الزمن هذه، وعلى طبقاته الثلاثة بحيث يظل الماضي والماضي البعيد حياً ومتصلاً بالحاضر، ان الغاء الزمن الافقي المستقيم والحكاية والحبكة التقليديتين والاستعاضة عنهما بحبكة حديثة من هذا النوع تقوم في الاساس على استخدام الزمن النفسي لا الميكانيكي، لا يجعل الماضي حاضراً باستمرار، وانما يهدف ايضاً الى قهر الزمن»

وتتمثل عملية قهر الزمن في عدم الانسياق لتسلسله الموضوي، وفي تجزئته، واعادة ترتيبه من خلال الشخصيات، وفي توحيد الازمنة بلحظات معينة، وجعل الزمن حساً وتأريخاً، وجعل الازمنة تتداخل مع بعضها، وتفترق عن بعضها حسب متطلبات البناء الفني، وليس حسب تسلسل الاحداث والوقائع في الزمن.

وجبرا في هذه الرواية لا يعتمد على الزمن النفسي وحسب، وانما هو يؤرخ لوليد مسعود، ويستفيد من خصائص السيرة الذاتية دون ان يلتزم بالسياق الموضوي للزمن.

ذلك انه يريد في هذه الرواية ان يتعرف على خصائص المراحل السياسية والاجتماعية التي عاشها وليد، وان يقدمها من خلال احاسيس وانتماءات وتصورات شخصيات مختلفة. ورواية «البحث عن وليد مسعود» تعتمد ايضاً على اسلوب الرواية المتعددة الشخصيات الذي يقترب من اسلوب (السفينة) ولكنها تتركز على شخصية محورية معينة، هي وليد مسعود.

ورغم توزع هذه الرواية على ازمنة متعددة، شخصيات متعددة، فانها شديدة التماسك، ومترابطة الاجزاء حول نواتها وليد مسعود الذي بدوره يرجع الى الارض الفلسطينية، القدس على انها المحور الاساس له.

والشخصيات في هذه الرواية تساهم بفعالية في صنع الاحداث،

وفي تعميق حضور وليد مسعود فيها، وفي تداخل وارتباط ذواتها ببعضها عبر هذا الحضور. ويقدم جبرا في اطار الرواية متعددة الاصوات اسهامات فنية متميزة وذلك باستخدامه الشخصية المحورية اساساً لحركة الشخصيات الاخرى، واعطاء هذه الشخصية صفات الغياب والحضور، وتفجير معطيات لازمنة متعددة من خلال لحظة معينة، هي لحظة الاستماع الى الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة بعد اختفائه، واقامة عدة قصص في رواية واحدة.

كما انه عمل على تطوير هذا الاسلوب بجعله يستوعب بعض خصائص السيرة الذاتية، وبتعميق قدرة الزمن النفسي على استيعاب الزمن الموضوعي.

فهو على اساس ذلك يمزج بين التحليل والاحداث في الرواية، ويجمع بين حرية الشخصيات في التعبير عن ذواتها وبين الانشداد الى النواة والمحور.

وكما ان الرواية تعتمد على التركيب في الزمن، فان شخصيتها المحورية شخصية غنية بالتركيب، وهي مركبة في البناء الفني ايضاً، ليست ذات اسلوب احادي الجانب.

ان اسلوب الرواية متعددة الاصوات يتطور في رواية «البحث عن وليد مسعود» الى رواية تتعامل مع الشخصيات على اساس الابعاد المتوفرة فيها والدالة عليها، وعلى اساس كونها متميزة عن الشخصية المحورية ومتداخلة بها.

وهو بذلك يبتعد عن الخصائص الاساسية لهذه الرواية بجعل الشخصيات تشارك في حدث معين، لتقوم كل شخصية بالكشف عن دورها في هذا الحدث مرتبطاً بمواقفها إزاء الشخصيات الاخرى.

بذلك يجمع جبرا بين رواية الشخصية الواحدة وخصائص هذه الرواية.

وفي «السفينة» يستخدم اسلوب الرواية المتعددة الاصوات او الشخصيات التي اعتمدت عند لورنس داريل في الرباعية «الاسكندرانية» وفوكنر في «الصخب والعنف» وبعض الروايات العربية، ولكنه في هذه الرواية لا يعتمد على احداث معينة تجمع كل الشخصيات، وانما هو يضع الشخصيات خارج حدودها الزمانية والمكانية، كما ان هذه الشخصيات تخضع لعنصر المصادفة، وتولد الضرورات من المصادفة ايضاً، وهي شخصيات غير منسجمة مع بعضها، كما انها تعيش نزاعاً مع بعضها، مع الذكريات، مع الزمن، ومع وعيها في بعض الاحيان.

وفي جميع روايات جبرا ابراهيم جبرا لا تتطور الشخصيات باتجاهات تغيرات او تحولات نوعية كبيرة ولا يقودها الزمن الى هذه التغيرات والتحولات، بل انها تراكم التناقضات في داخلها، كما انها تتحرك في الزمن، وتمارس افعالاً ومواقف معينة باتجاه التطابق مع خصائصها، ومع الصفات التي تحملها منذ الطفولة.

وجبرا على اساس ذلك يقف مع مفهوم الزمن الدائري في رواياته دون ان يلتزم بمبدأ «العود الابدي الى الشيء نفسه» حسب المعنى الفلسفي، ذلك انه ينطلق في التزام هذا المفهوم من تجذر ورسوخ الارض في شخصياته، ومن وضوح ابعادها وملامحها في الذاكرة، كما انه لا يميل الى العلاقة بين الاسطورة والزمن الدائري والتكرار الدائري للشيء نفسه.[12]

وهو يؤكد ذلك بالقول عن «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود»: «الروايتان في حكمي مختلفتان شكلاً، متفقتان غاية: كلتاهما تسعى نحو النتيجة نفسها من حيث الوعي بالزمن. «البحث عن وليد مسعود» تتكامل بتصوير هذا الزمن الدائري اضافة الى الزمن الافقي.

في الواقع، عندي هذا الشعور القوي الذي يبدو انه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية، وهو: «ان الزمن دائري، وهو شعور ضمني متغلغل في المخيلة العربية، كما نتمثلها في المكتوب والمأثور»[13]

ولم يمنع الزمن الدائري جبرا من التعامل مع الزمن على انه وجود قائم داخل الشخصيات، وعلى انه دوائر متفاعلة ومتداخلة مع بعضها، كما انه يميز بين الشخصيات اكثر مما يجمع بينها، فهو علاقة متميزة مع الذات ايضاً.

والزمن الدائري يقود عند جبرا الى احتواء الشخصيات في خصائص معينة، وجعلها اكبر من الزمن نفسه، يتحرك ولا يحرك فيها غير رجوعها الى الماضي، ويزيد من لهفتها الى الطفولة والبدايات.

كما ان الزمن الدائري ينطبق على مجمل رواياته، فكل رواية جديدة تعود الى ماض اكثر قدماً ونفاذاً في اعماق الارض، وتعود بالشخصية المحورية الى المكان نفسه بمزيد من الوجوه، وبمزيد من الاحداث والوقائع.

ومن ناحية اخرى فان اعتماد الزمن الدائري والعلاقة بين الزمن والذات جعل انتقالات الشخصية من مهنة الى اخرى، لا ترتبط بضرورات تأريخية او اجتماعية، وانما بقواها الذاتية، وبالارتباط بخصائصها الفردية وجعل الشخصية محكومة بخصائص لا تتجاوزها

ان السؤال الذي ينبغي ان نقف عنده قبل اكمال هذه الدراسة: اذا كان جبرا مشدوداً الى العلاقة بين الذات والزمن، بين الذات والذاكرة.. كيف كان تعامله مع تطورات وخصائص المراحل التي تناولها او عرفتها شخصياته الروائية؟
ومع اننا تطرقنا الى بعض الجوانب المتعلقة بهذا السؤال، إلا ان اهميته تتطلب ان نقف عنده بمزيد من التفصيل.
فجبرا لا يهتم باستيعاب المراحل بكل معطياتها ودلالاتها، وانما هو يهتم بالاتجاهات الثقافية في كل مرحلة، والتعبير عنها من خلال شخصيات معينة ومثقفة.

كما انه شديد الاحساس بمظاهر الفراغ والخواء في المجتمع العربي، وذلك ماعبرت عنه رواية «صراخ في ليل طويل» التي جاءت دون زمان ومكان معينين، ولكن يمكن ارجاعها الى بدايات القرن العشرين. كما ان ذلك حاصل في رواية «صيادون في شارع ضيق» التي تناولت الخمسينات.
وباستثناء رواية «صراخ في ليل طويل» فان القضية الفلسطينية تكون محوراً اساسياً في كل رواية.
ويستوعب جبرا التطورات الايجابية على صعيد هذه القضية ضمن اهتمامه بطفولة وماضي شخصياته المحورية، فجميل فران بعد النكبة يستعمل سلاحاً فاسداً في محاولته القتال ضد الصهاينة، ولا يستطيع ان يساهم باطلاقة واحدة، وهو يترك ليلى ويتزوج سلافة.
وذلك يعكس جو الهزيمة والمرارة الذي كان يعيشه جميل بعد خروجه من فلسطين عام 1948، ولكن وديع عساف في «السفينة» يساهم في القتال مع المجاهدين عام 1948، ويعيش كل لحظة من حياته مع ذكرياته عن القدس، وحلمه بالرجوع اليها.
وهذه النواحي الايجابية ترجع الى بروز القضية الفلسطينية محورا اساسياً في النضال العربي وتصاعد الانتصارات السياسية الوطنية ونشوء المقاومة الفلسطينية في الستينات. وفي رواية «البحث عن وليد مسعود» تتطور الشخصية الفلسطينية على انها جوهر الشخصية العربية، وتمارس دورها على الصعيد القومي، كما انها شخصية فاعلة ومقاتلة ومليئة بالحيوية.

وكل هذه الشخصيات تلتقي مع بعضها في الكثير من الخصائص، فوديع عساف يتلافى سلبيات جميل فران، فيما يتجاوزهما وليد مسعود بامتلاك خصائص جديدة وافعال مؤثرة، وقدرة فذة على التأثير، وامتلاك صفات ابطال الملاحم والاساطير.

فجبرا كلما تقدم به العمر يتقدم ويتوغل نحو الطفولة، كاشفاً ذكريات عن امكنة ووجوه وعلاقات سابقة في طفولة وماضي شخصياته، وجامعاً بين الماضي وبين حاضر الرواية.
ويقول جبرا: «ان كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً.. يكفي ان تتغير الطريقة، لكي يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا فان المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة قطعاً، ويبقى لكل محاولة فذ اذاتها.. فالفكرة الجوهرية الاولى لاتزداد اوجهها وابعادها بالضرورة، بقدرما تولد من داخلها فيضاً من لآلئها: فيتعدد الجوهر، ويتكاثر العرض، ويكتشف المبدع كل مرة جوهراً اخر يحدد بعضه ولا يأتي عليه كله، وهكذا يندفع الى مزيد من شعاب كانت مجهولة، شعاب من الدهشة، والمعاناة، والنشوة، طيلة حياته الفنية»[٤٠]

وجبرا في تركيزه على تجربة معينة، وجعل رواياته تدور حولها، وتواصل امتلاك اضافات فكرية وفنية في كل رواية لا ينطلق من هموم ذاتية بحتة، فالقضية الفلسطينية من الناحية الموضوعية مازالت حاضرة في الضمير العربي بتأريخها، وهي ايضاً محور اساس في مسيرة وتطور المجتمع العربي،

ولذلك فان العلاقة بين الذات بذاكرتها الفلسطينية والزمن لم تقف دون تفاعل جبرا مع الواقع العربي الراهن في كل رواية، والتعرف على بعض خصائصه وتناقضاته، والنفاذ الى التناقضات السياسية والاجتماعية من خلال الاتجاهات والتناقضات الثقافية لكل مرحلة على حدة.

الهوامش

* ـ لقد تعمدت ان اترك بعض القضايا والمواضيع التي ينبغي تناولها في هذه الدراسة املاً امتلاك المزيد من الافكار والتصورات عنها، في دراسة الزمن عند روائيين عرب آخرين.

1 ـ دراسات عربية ـ عدد 4 ـ السنة السابعة عشرة شباط 1981 ـ حوار مع جبرا ابراهيم جبرا.

2 ـ 3 ـ ينابيع الرؤيا ـ جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1979 ـ ص 63 ـ 67.

4 ـ المصدر نفسه ص 62.

6 ـ الرحلة الثامنة ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ـ 1967 ـ ص 155.

6 ـ المصدر نفسه ـ ص 160.

7 ـ دراسات عربية ـ العدد 4 ـ السنة السابعة عشر ـ شباط 1981 ـ حوار مع جبرا ابراهيم جبرا.

8 ـ الزمن في الادب ـ هانزميرهوف ـ ترجمة الدكتور اسعد رزوق ـ مؤسسة سجل العرب ـ القاهرة ـ 1972 ص 34.

9 ـ المصدر نفسه ـ ص 48.

10 ـ فلسطين في الرواية العربية ـ د. صالح ابو اصبع ـ منظمة التحرير الفلسطينية ـ مركز الابحاث ـ بيروت 1975 ـ ص 240.

11 ـ الاقلام ـ عدد اول ـ السنة الرابعة عشرة ـ تشرين الاول 1978 ـ البحث عن وليد مسعود ـ شجاع !!

12 ـ الزمن في الادب ـ ص 90.

13 ـ ينابيع الرؤيا ص 66.

14 ـ المصدر نفسه ـ ص 65.

في عددنا القادم

كيف غير برناردشو مجرى حياتي	ترجمة ناجي الحديثي
الاعتراف الاخير لمالك بن الريب	يوسف الصائغ
اسئلة الابداع في الادب العربي المعاصر	احمد المديني
بين لغة الادب ولغة الاعلام	وليد ابو بكر
العوالم الخفية	ياسين النصير

جبرا ابراهيم جبرا
ناقداً للشعر

ثابت عبدالرزاق الآلوسي

يمكن القول بأن جبرا أغزر الأدباء العراقيين انتاجا، وأكثرهم تنوعا، فهو رائد من رواد قصيدة النثر ومترجم من الطراز الأول، وهو قاص وروائي. وناقد تنوعت آفاق نقده فشملت ضروبا واسعة من مجالات الابداع الفني. نقد القصة والرواية ونقد الشعر والمسرح ونقد الفنون التشكيلية.

وسأحاول في هذه الصفحات أن القي الضوء على منهج جبرا في نقد الشعر، عبر متابعة بعض ارائه في عديد من القضايا الأدبية المعاصرة، التي يمكن من خلالها استخلاص صوره تقريبية عن الملامح العامه للنظرية النقديه التي يتحرك من خلالها..

اولا: النص الأدبي

إذا كان بعض النقاد يدعو الى ضرورة الافادة من واقع الفنان اوسيرته أوبيئته اومشاكله لتفسير النص الأدبي واكتشاف عالمه الداخلي حتى رأينا كتابات هي اقرب الى حقول علم النفس او الاجتماع او السياسة والاقتصاد منها الى النقد الأدبي، فان جبرا ابراهيم جبرا يذهب الى ضرورة التعويل على النص وحده وعزله عن اية مؤثرات اخرى خارجه عنه. يقول «واي نقد يعتمد على الشعارات أوالمقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما، او ايديولوجيا ما، ليس نقدا أدبيا، بل هو سرير بروكروست العاتي، الذي بالمط او المتر، لن يؤدي الا الى المحق» وجبرا في اغلب ممارساته النقديه لايستعين بأية معلومات عن حياة المنقود اوآرائه.. إنما يواجه العمل الفني معزولا عن اية اصول مرتبطه به، يقول: «انا افصل العمل الفني نهائيا عن حياة الفنان، وأوثر ان ادرس ديوان شعر مثلا، دون أن اعرف شيئا عن حياة الشاعر الذي كتب هذه القصائد.. المهم عندي هو العمل الفني نفسه، لااريد تبريرا، أو تفسيرا مأخوذا عن حياة الفنان لنقص او قوة موجودة في العمل الفني، لأنه في النهاية يقف على قدميه مستقلا عن صانعه»[2] فليس المهم أن تعرف من هو «هوميروس» انما المهم أن نعرف ما هي الالياذه، لايهمنا أن نعرف من هو شكسبير وإنما يهمنا أن نعرف ما «هاملت» باعتبار أن فريقا من الشعراء بقي مجهولاً من من حيث تفاصيل حياتهم في حين بقيت أعمالهم هي التي تخلق ملامح شخصياتهم.[3]

وإذا كان جبرا قد اشار في موضع آخر الى امكانية الافادة المحدودة من بعض الأصول المرتبطة بحياة الفنان لاضاءة بعض

جوانب النص، فإنه تحفظ قائلاً: بأن هذه الأضاءة نفسها تحتمل الخطأ او الشطط لأنها تعتمد ضربا من التكهن بصلات يتوهمها الناقد قائمة مع حياة المبدع الخاص (4)

ويشترط جبرا في الناقد ثقافة عميقة وواسعة تستعين «بشتى أنواع المعرفة التي تربط بين القديم والحديث بين الرمز والادراك بين التقليد الحضاري والانطلاق (5) وجبرا بتأكيده المستمر على ضرورة التعويل على النص وحده وعزله عن اية مؤثرات ايديولوجية او اجتماعية او نفسية انما يستجيب لمتطلبات المنهج الفني الحديث باطاره التحليلي. . وليس بخاف ان جبرا يحاول ان يجعل للنقد دائرة مستقلة عن تلك العلوم التي تحاول ان تكتسح ساحته وتفقده خصوصيته، الأمر الذي الجأه الى هذا الموقف المتشدد. . وإلا فلا يمكن انكار ماتقدمه العلوم لمجالات الابداع بشكل مطلق. بل ان النصوص الادبية لايمكن الوقوف على تفسيرها الا من خلال حياة الفنان او افكاره او ظروف مجتمعه. . والتفسير مرحلة مهمة من مراحل التقويم والحكم. يمكن للناقد ان يعول على النص وحده حين يجده واضحاً لايحتاج الى اشارات خارجه عنه اما اذا كان النص غامضاً معقدا او حاملا لرموز حياتية خاصة واشارات نفسية غير مألوفة فلا بأس من الاستئناس بتلك العلوم الخارجة عن دائرة النص. . بشرط أن لاتقبل اية اشارة الا اذا تناسقت مع اشعاعات النص وايحاءاته

ثانيا: الشكل والمضمون

وجبرا يؤمن بوحدة العمل الأدبي، وقلما يحاول ان يفصل بينهما، فهو يؤكد باستمرار «ان شاعر اليوم قد تعمد أن يجعل ابياته متصلة المعنى والتركيب، وتخلى عن العمود الذي كان يقوم على الصور الشتيته لايربطها سوى البحر والمناسبة ويطول مادام للشاعر «نفس» ولكن شاعر اليوم يوحد بين اجزاء.
قصيدته من الداخل، يسمر المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه، وينتهي حين يتكامل على صفحة الورق وفي البصيرة، تكاملا يكاد يكون جبرياً (6)
بل إن جبرا إذا تعرض للمفاضلة بين الشكل والمضمون فإنه يجنح الى تقديم الشكل. . لأن العمل الأدبي والشعري بالذات لايقاس برأيه بما فيه من قضايا وأفكار ومواقف. . وإنما يقاس بقدرة هيكله الاسلوبي على احتواء الحركة المتوهجه بالحياة المشحونة بالخصوصية والنفاذ «فهيكل الفنان الاسلوبي، في خاتمة المطاف لن ينهض على قدميه إلا اذا ملأه بخصوصيته ونفاذه وقدرته على استدرار الأحاسيس والصور - وذلك بواسطة مايتقي ومايبتدع من طرائق فهو بشكل ما (وهذا الشكل هو سره الخاص) يركب هذا الهيكل، ثم يفككه ثم يعيد تركيبه، ليفككه، ويعيد التركيب وهكذا الى أن تقوم عمارته جزءا من معرفته وحلمه معا. . جزءاً من كيان ذهنه وروحه وكيان مجتمعه وبيئته، في آن واحد: ويكون قد استطاع أن يمسك في تضاعيف هذا البنيان، على نحو الفذ، بذلك الذي تخفق كل وسيلة اخرى عن الامساك به الزمن (7) ليس الشعر برأي جبرا اداة لعبور الاراء والمواقف المحدده او وسيلة لطرح المفاهيم والأفكار مهما كان نوعها. . إنما هو نوع من «الكشف انه بعبارة شلي رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا ولكنه يرفع الحجاب عنا هو أكثر من الجمال (8)

ثالثا: الحرية والألتزام

حين وجد جبرا نقادا يغالون في التعويل على مبدأ الالتزام، ويحكون على موهبة كثير من الفنانين الكبار بالضحالة والسقوط من خلال تطبيق مفاهيم ايديولوجيه على شعرهم. . تطرف هو الآخر وتبنى موقفا مناقضا يقول «إن السبب في قصر عمر الالتزام كمذهب أدبي، هو أنه يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الانسان، ويستهدف المجموع المبهم أكثر مما يستهدف الفرد المحدد وهو بعد كل هذا تبسيط لقضية الأدب واجتزاء لها» (9)
وهو يرفض كل دعوة اجتماعية ضيقه او موقفا ايديولوجيا متزمتا يلزم الشاعر بموقف معين «فحسب الأديب أن يشير الى مواضيع الساعة ولاسيما مواضيع العرب الخطيرة لأن يعد انتاجه ملتزما وبالتالي ممتازا (10)

لاشك أن موقف جبرا المتشدد ذاك جاء ردة فعل لمفهوم الالتزام الضيق الذي يلغي حرية الفنان ويسلب ارادته. الالتزام الذي «انمسخ الى ضرب - من الوعظ السياسي» (11)
جبرا ضد الالتزام بمعنى الالزام والوعظ السياسي واطلاق الشعارات وهو مع الالتزام العريض الذي يجسد حركة الحياة دون افكار محدده او قوالب ايديولوجية جاهزة. . .
بيد أن أكثر مانخشاه أن تضيع حدود هذا المفهوم ويتمزق الى

مفاهيم سائبة مائعه، في وقت نحن في اشد الحاجة الى أن يتمثل فنانونا وشعراؤنا قضايا امتنا المصيرية ليسهموا في حركة تطورها وبناء شخصيتها ولايكتفون بالاشارة العابرة والتلميح البعيد.

رابعاً: اللغة الشعرية

يؤكد جبرا أن اللغة بنت الواقع المعاش، وان الواقع متغير ومتطور، فلا مناص لهذه اللغة من أن تتغير وتتطور هي الاخرى، يقول في رسالة له الى شاعر ناشيء «لن تكون شاعرا الا اذا صدرت الفاظك عن أعماق جسدك، وكتبت عما احست به يداك، وذاقته شفتاك، ورأته عيناك. عليك أن تستقي الفاظك من عضلاتك، ومن انسجة لحمك ومن احشائك.. وأنس عشرات العبارات التقليدية التي حشوت بها حافظتك، لأنها عفنت وانظر الى الحياة، وإذا استطعت ان تشارك في تجديد اللغة، فإنك تشارك أيضا في تجديد الرؤية وتجديد الحياة»[12]

وإذا كانت نازك الملائكة تتشدد في التمسك بأصول اللغة، وتؤكد باستمرار على أن الشاعر الموهوب لايستطيع الابداع الا في اطار لغته الموروثة [13] نجد جبرا يذهب الى النقيض.. فهو يدعو للتجديد ال ابعد مدى ويطالب كل واحد أن يسهم في هذه المهمة لأن التجديد اللغوي برأيه تجديد للحياة نفسها. وجبرا لاتعنيه القواعد كثيراً ولا تشغله الأصول الموروثه، بل انه يعد كثيراً مما ورثناه من صيغ اللغة تهرأ وابلته الأيام، إن مايعنيه قدرة الفاظ اللغة على تفجير التداعيات والقرائن الخفية التي تحملها الكلمات بحيث يتحقق لها أن تدفع بالفكرة الى امام، وأن تعود بها في الوقت نفسه الى الينبوع الاول الذي يهبها المزيد من نسغها وهو النسغ الذي يضمن نضارة النمو والايناع في ذهن المتلقي، ويوحي اليه بأنه قد دخل حياة اخرى اضافة الى حياته [14]

ثم هو يدعو الى الهمس في اللغة امتدادا لدعوة الدكتور محمد مندور ويؤكد بأن الفخامة اللغوية تعبر عن حياة عصر مضى.. إن شاعرنا اليوم يبتعد برأي جبرا «عن الرنين والفخامة لأنه يرى فيها على الأغلب وقفة جوفاء مضحكة، وقد احس بوحشته الهائلة مع وحشة الانسان، ولم تعد الفخامة تغرر به في عصر كثير الكلام اجوفه وترك «الفخامة» للخطباء»[15]

لم يعد برأيه اللفظ الرقيق هدفا للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه بيد أننا نجد جبرا قد تطرف مرة اخرى.. لأن كل محاولة لتفجير اللغة وتوسيع أفاقها لاتستند على اصول هذه اللغة الموروثة ستظل محاولة محدودة التأثير معرضة للانغلاق.

خامسا: الشعر الحر وقصيدة النثر

إذ كان الشعر الحر لدى نازك الملائكة كما انتهت اليه في كتابها قضايا الشعر المعاصر ظاهرة عروضيه نابعة من صميم التراث فإنه عند جبرا «قلب للمفاهيم الموروثة وفتح لأرض جديدة، إنه الابحار في «الظلمات» الذي خشيه الملاحون من قبل قرونا طويلة، لبلوغ امريكا جديدة انه ارضاء لوسيلة تعبيرية من أهم وسائل النفس في اطلاق مكنوناتها، بل لعله خلق لوسيلة جديدة فالشعر العربي الجديد، هذا الشعر الطاغي على حدوده المكسر لقيوده، إنعكاس للتمرد العربي في سبيل حياة اغنى واعنف»[16]

ثم يقول «إن شاعر اليوم تعمد الا يخضع للشطر هذا الحاكم المستبد بل انه يسخر الشطر لموسيقاه واحساسه وصوره»[17]

ترى ماهذا الشعر الطاغي على حدوده المكسر لقيوده؟

وماهذا الشكل الذي لايخضع للشطر، بل ويصبح الشطر - البيت حاكما عتيقا مستبدا!! وماذا يقصد جبرا بقوله «الشعر الحر» اهو شعر التفعيله الذي شاع في قصائد السياب ونازك والبياتي وغيرهم ام هو شي آخر؟

إن مايدعو اليه جبرا هنا هو قصيدة النثر.. شكل جديد متحرر من نظام الشطر والتفعيله.. ها هو يناقش نازك الملائكة حول تسميتها الشكل الذي كتبت به بالشعر الحر يقول «فنازك تسمي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب والذي يتفاوت عدد التفاعيل في ابياته، بالشعر الحر، ودافع الأمر ان الشعر لايمكن ان يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطا حراً. الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Freercrse بالانكليزية و Verslibre بالفرنسية وقد اطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافيه كليهما.. انه الشعر الذي كتبه ولت وتمن وتلاه فيه شعراء كثيرون من آداب أمم كثيرة فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم هم امثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات، ان الشعر الحر بالعربية يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى نظام التفاعيل ولا يحفل بالقافية الا اذا وردت عفواً»[18] إذن حتى الشكل الحديث الذي كتب به السياب ونازك والبياتي وعبدالصبور

. . الخ أصبح برأي جبرا عتيقا ينبغي تجاوزه الى شكل لايخضع لأي قيد يقول «إن الشعر وهو أهم وسائل التعبير في الرؤيا عند العربي، سيبقى قاصرا عن اية رؤية جديدة اذا لم يتجدد من اساسه فكان لابد من اعادة النظر (بعد ألف سنة من التلقي والقبول) في التفعيله، في البحر، في العروض وإذا اقتضى الأمر فليرفضها الشاعر كلها لكي يتحرر من أسار البيت الى امداء الفقرات الدافقة بعضها في بعض في صور يتلقاها من عبقرية دمه المتمردة والانتساب اليه من مجرد الذاكرة الشعرية التي ارهقت الابداع سبعمئة سنة طويلة بحشو كثير وترداد عاجز وزخارف لاغية كانت تحول بين الشاعر وبين تجربته الحقيقية وليلجأ اذا أراد الى عدة ربما كانت جديدة. . ولو أنها في الواقع من اولى عدد الانسان في محاولة التامل في تجربته كالاسطورة والرمز»[19]

إن دعوة جبرا والذين شايعوه لقصيدة النثر أثارت موجة من الردود المختلفة من ذلك ما كتبته نازك الملائكه تقول «ولقد سموا النثر الذي يكتبونه، على هذا الشكل، باسم «قصيدة النثر» وهو اسم لايقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم «الشعر المنثور» ذلك ان القصيدة اما ان تكون قصيدة وهي اذ ذاك موزونة وليست نثرا وأما أن تكون نثرا وهي اذن ليست قصيدة»[20]

ويمكن القول ان الدكتور عبدالواحد لؤلؤه من ابرز المشايعين لقصيدة النثر وهو يسميها بقصيدة الشعر الحر ايضا كما فعل من قبله الاستاذ جبرا[21] وعندما صدرت مجلة «الشعر» العراقية 969 فقد كانت تحمل كثيرا من اراء جبرا في الشعر. وحين توقفت اعداد اربعة واصلت مجلة «الكلمة» والى اواسط السبعينيات تبتنى اراءه حول قصيدة النثر بالذات.

ومن غير شك أن قصيدة النثر يمكن أن تحتل موقفا متميزاً لها في ساحة الأدب المعاصر. ومن الممكن أن تستوعب كثيراً من التجارب المعقدة. جنبا الى جنب مع الشعر الحر لابديلة عنه إن قصيدة النثر لم تستطع أن تلغى الأشكال الشعرية الاخرى بل ولم تستطع لحد الآن أن تفرض نفسها كلون ادبي متميز له خصائصه ومشايعوه. .

سادسا : في الخيال والصورة

يذهب جبرا ابراهيم جبرا الى أن ضعف خيال الشاعر وفقر رؤياه، يجعله مضطراً الى ذكر العواطف بأسمائها لأنه عاجز عن ايصالها الى القارىء عن طريق الصورة ثم هو يتحدث عن غموض الصورة في القصيدة الحديثة معتبراً ذلك فضيلة لهذا الشعر مقابل وضوح الصورة في القصيدة القديمة يقول: ان الصورة في الشعر الحديث صور غير مألوفة، توحي بحالات ذهنية توصف بالغموض، بينما كان الشاعر القديم يتوخى الصور المألوفة، بل حتى المبتذلة أحيانا، في شكل منغم جذاب لأنه «شعر لا جماعي» يريد التوكيد على الصلة القائمة بين الشاعر وعشيرته[22]

سابعا : الرمز

وقد تحدث جبرا عن خصوصية إستخدام الرمز ودوره في العمليه الشعرية، وأن على الشاعر الاستعانة به حين يعجز عن استقطاب المعنى الفسيح المنسرح[23] بل إن مهارة الشاعر تكمن في مدى استخدامه الرمز في تطوير الصراع والحلم والفرح والفجيعة، ويجعلها كلها تتجه نحو توسيع الأفق الانساني والتاكيد على قيمة الانسان المطلقة التي هي في النهاية هدف كل ثورة.

ثامنا : بناء القصيدة

ظل جبرا يؤكد بإستمرار على ضرورة توفير الوحدة العضوية في الشعر. وكانت من ابرز مآخذه على الشعر العربي التقليدي عدم تحقق الوحدة فيه يقول «وفي الشعر العربي كانت الذروة مجهولة - ومازالت كذلك حتى في الشعر المعاصر الا فيما ندر، وهي مجهولة عند الشاعر والقارىء على السواء. ففي القصيدة العربية، يلي البيت الآخر في أكثر الأحيان حسبما إتفق، وفي استطاعة المرء أن يقدم ويؤخر في الابيات او يحذف بعضها دون أن يؤثر على المعنى - او على الغرض الذي ترمي اليه القصيدة وذلك لأن القصيدة العربية لاتبنى على «الوحدة الموضوعية» بل على روعة المعاني ذات القافية الواحدة. ولذلك قد تمتد القصيدة الواحدة. فهي عند الشاعر ذات وحدة ترضيه، وكل مافي الأمر هو أنها من وهي ظرف خاص او مناسبة معينة[24]

ويذهب جبرا الى أن هذه الوحدة متحققة في الشعر الأوربي بشكل كبير فإذا تأملنا شعر النشيد وهو لون من ألوان النظم، نجد التركيب الذروي فيه جليا بصورة مصغرة، فالشاعر في نشيده

يجب أن ينهي في البيتين الأخيرين (وعلى الأكثر في الابيات الاربعة الأخيرة، بقوة وفصل في حين يجعل كل الأبيات السابقة تؤدي بمعانيه وإيقاعها الى النهاية المحتومة في هذين البيتين ففي كل نشيد صورة واحدة فقط، وهي قد تكون متعددة التفاصيل والألوان ولكنها صورة واحدة [25]

ثم يقارن جبرا بين بناء القصيدة العربية القديمة وفن الزخرفة. يقول إن الشعر العربي لايعتمد البناء الهرمي وهو قريب جدا الرسم العربي اي فن الزخرفة فكما نجد في القصيدة الواحدة، مهما تعددت أبياتها، رؤية واحدة، وبحراً واحداً كذلك نجد في الزخرفة العربية شكلا واحدا يتكرر، وإذ يتكرر الشكل ينتشر في جميع الاتجاهات على السواء. وجمال هذا الفن يعتمد على انتشار الشكل الواحد انتشاراً يكاد يأخذ بالبصر ولاسيما عندما توشى خطوطه بالذهب او الفضة، وتملأ بعض اجزائه بالازرق او الاصفر او غيرهما من الالوان [26]

كما تحدث جبرا عن ضرورة استخدام المونتاج باعتباره ركيزة اساسية في بناء القصيدة الحديثة فالشعر الضعيف برأيه هو الذي يغفل أهمية المونتاج والترابط الموضوعي [27] بل ان جبرا يشترط كثيراً من وسائل تكنيك القصيدة الحديثة. المونولوغ والتركيب والذروة والدراما والكنايه وطبعا الاتجاه نحو الاسطورة والرمز لأن اهمال هذه القضايا برأيه اهمال لاهم مميزات الشعر الحديث.

ويبدو أن جبرا قد تعسف كثيرا حينما حاول تطبيق مفاهيم معاصرة، على الشعر العربي القديم. فليس من شك انه كان تجسيدا حيا لأحلام وطموحات واذواق اناس على امتداد مئات من السنين. وظل شكله المعروف وعاء لهمومهم وتجاربهم وتطلعاتهم. نماذج متفردة قد تحققت فيها هذه الوحدة بشكل من الأشكال....

وبهذا تتضح بعض ملامح منهج جبرا في النقد، فهويدعو الى تحليل النص من داخله عبر استعانة جادة بألوان المعرفة ذات العلاقة المباشرة التي تعينه على سبر النص الأدبي واكتشاف عالمه الداخلي. وهو بهذا يستجيب لحدود الاتجاه الفني الحديث القائم على التحليل. وهو إتجاه لايسترفد التراث العربي قدر اغترافه من ينابيع الثقافة الاوربية الحديثة.

يقول جبرا موضحا حدود هذا المنهج «النقد عندي عملية استغوار وكشف وأنا بالطبع لااستطيع استغوار مالاغور له، كما لايهمني أن اكشف ارضاً يطرقها كل غاد ورائح، إذن فانا بمجرد اقبالي على بحث عمل ادبي، اقر ضمنا باعجابي به واحساسي بقيمته» [28]

ويقول ايضا هذا الموقف ينطوي على ضرورة التغلغل في العمل المنقود مع الاستعانة بشتى انواع المعرفة التي تربط بين القديم والحديث، بين الرمز والادراك بين التقليد الحضاري والانطلاق كما ينطوي على ضرورة عدم فرض اي قوانين فولاذية ثابتة على المنقود» [29] صحيح ان بعض اراء جبرا يمكن ان تتطابق مع بعض اراء نقادنا وأدبائنا العرب بيد ان هذا لايعني انه تأثر بهم...

فرأيه في عدم اخضاع النص الادبي لأي مفهوم فلسفي او ايديولوجي معين يمكن أن يتطابق مع رأي مندور وتوفيق الحكيم. ورأيه في الوحدة العضوية يمكن ان يتطابق مع رأي العقاد... ورأيه حول قصيدة النثر ودعوته الى لغة جديدة تتمرد على الذات يمكن أن نتلمس جذورها في كتابات الريحاني وجبران ونسيمة ولويس عوض. بيد أن ذلك لايعني أنه اخذ هذه المفاهيم من هؤلاء الادباء والشعراء. فما كان جبرا بحاجة الى واسطة مهما كانت الى عيون الادب العالمي الذي خبره ونهل من روافده مباشرة أكثر من خمس وثلاثين عاما.

لقد تأثر جبرا في دعوته الى لغة شفافه تتحرك لدلالتها الايجابية الى قصيدة النثر من ولت وتمن في ديوانه «اوراق العشب» كما كانت دعوته الى الوحدة العضوية تمتد الى كولرج وورد زورث. اما منهجه الفني القائم على التحليل والكشف فلا شك انه يعود الى حركة النقد الاوربي المعاصر وخصوصا ت.س اليوت.

وإذا كان جبرا قد تطرق كثيرا في دعوته للتجديد وهدم اللغة الموروثة والتحرر من والاوزان والقوافي ومن اي قيد. فأنه من الجانب الآخر استطاع ان يكسر حدود المحلية الضيقة ليعانق آفاقا عالمية ارحب. وأن يجعل للنقد دائرة مقدسة مستقلة.. وان يلفت الانتباه الى ضرورة الاستعانة بشتى انواع المعرفة لاكتشاف عالم النص.

الهوامش

1 ـ الحرية والطوفان ص 146
2 ـ ينابيع الرؤيا ص 73
3 ـ ينابيع الرؤيا ص 74

4 ـ ينابيع الرؤيا ص 74
5 ـ الحرية والطوفان ص 146
6 ـ الرحلة الثامنة ص 17
7 ـ الحرية والطوفان ص 22
8 ـ ينابيع الرؤيا ص 64
9 ـ ينابيع الرؤيا ص 64
10 ـ الحرية والطوفان ص 18
11 ـ الحرية والطوفان ص 18
12 ـ الحرية والطوفان ص 151
13 ـ الآداب البيروتية العدد العاشر 1971
14 ـ ينابيع الرؤيا ص 64
15 ـ الرحلة الثامنة ص 37
16 ـ الرحلة الثامنة ص 7
17 ـ الرحلة الثامنة ص 17
18 ـ الرحلة الثامنة ص 18
19 ـ ينابيع الرؤيا ص 109
20 ـ قضايا الشعر المعاصر ص 13
21 ـ البحث عن معنى د . عبدالواحد لؤلؤه ص 157
22 ـ الرحلة الثامنة ص 49
23 ـ الرحلة الثامنه ص 63
24 ـ الحرية والطوفان ص 13
25 ـ الحرية والطوفان ص 14
26 ـ الحرية والطوفان ص 14
27 ـ الرحلة الثامنة ص 56
28 ـ الحرية والطوفان ص 145
29 ـ الحرية والطوفان ص 146

جبرا ابراهيم جبرا
رساماً

شوكت الربيعي

1 ـ البدايات

. . وكانت الامطار الغزيرة تداهم البيوتات المتجمعة في الوادي الصغير الذي أطلق عليه (المقدسيّون) اسم (جورة العنّاب) وهو يقع مباشرة خارج أسوار المدينة في الجهة الغربية منها، وحيث تتجمع المياه وتتهادى في هذا المنخفض، فتغرق الطوابق السفلى من المنازل الحجرية المكتظة فيها. .

وفي ذات ليلة عاصفة، وقد تجمعت في أعماق الجورة الأمطار الغزيرة التي صاحبتها ريح عاتية انجرفت جذوع الاشجار والاخشاب المقطوعة والأعمدة المنكسرة والأبواب المتهرئة والسقوف الواهية. وانتفضت العواطف قبل العقول ودخل الخوف والذعر إلى قلوب العوائل الفقيرة القاطنة في هذا المنخفض، ومن بينها عائلة أنجبت أربعة أطفال كان بينهم «جبرا» الذي لم تكن ترعبه اصوات الرياح والامطار، وراح ينشط مع أهل الحي في عمليات الانقاذ طوال ساعات الليل. وعندما انتقلت العائلة إلى حيٍّ آخر يدعي «جورة النسناس» تكررت في مواسم الشتاء حالات الفيضان والغرق وجهود الانقاذ. . وراحت تظهر فيما بعد سني النضج على هيئة حوادث مشابهة في رواياته وكتاباته كما في «صراخ في ليل طويل» وفي «السفينة» وفي (البحث عن وليد مسعود) كما ظهرت في لوحاته «الهلاليات».

نجت العائلة التي قطنت «جورة العنّاب والنسناس» قبل ذلك بسنوات عديدة وقبيل ولادة (جبرا) من نكبات الحرب العالمية الأولى. . (لكنها كانت تواجه دائماً أحزاناً من نوع خاص، هي احزان وطن مغتصب عانى شعبه الكثير منها بسبب الأحداث السياسية التي مرَّ بها الوطن العربي بعد تدهور الامبراطورية العثمانية، حتى فترة الانتداب البريطاني بعد وعد بلفور المرتبط أساساً بأوليات معاهدة سايكس ـ بيكو عام 1916. وإلى حين تحقيق اللعبة الماكرة الكبرى وتبنّى بريطانيا بشكل علني وصريح، انشاء وطن قومي لليهود (؟) عام 1917.

وكان لهذا التدهور أسباب سياسية ارتبطت بمواقف الحركات السياسية العربية المتذبذبة، وفقدت الموقف الصلب الذي بدأته قبل الحرب العالمية الأولى، وأدى هذا الموقف المتناثر المتفكك ـ بتداخل اسباب مضمرة اخرى ـ إلى تقسيم فلسطين فيما بعد. في ذلك المناخ المضطرب، وفي خضم هذا الصراع ولد «جبرا ابراهيم جبرا» في بيت لحم عام 1920.

2 ـ الطفولة والصبى

عند ولادته، كانت الحركة الفنية الفلسطينية تمر بمرحلة الطفولة. وكان عمر «جبرا» لايتجاوز الثلاث سنوات عندما سافر أحد رواد الفن الفلسطيني، جمال بدران، للدراسة في القاهرة عام 1922 في مدرسة الفنون والزخارف لدراسة الخط العربي والزخرفة الاسلامية إلى جانب الرسم. وقد تخرج فيها عام 1927 عائداً إلى فلسطين ليشتغل في التدريس.
وتشاء الصدف الجميلة أن يكون «جبرا ـ الصبي» من تلامذته بعد ذلك بأعوام قلائل.

تلقى «جبرا» تعليمه الابتدائي في المدرسة الوطنية بـ «بيت لحم» حتى مرحلة الصف الخامس، حيث كانت نوازعه الفنية قد بدأت بالظهور، ثم انتقلت عائلته إلى القدس وكان عمره لايتجاوز الثانية عشرة، ودخل المدرسة الرشيدية وفي الصفين الخامس والسادس فيها، تلقن «جبرا» عن استاذه هناك «جمال بدران» حب الزخرفة الاسلامية والخط العربي وتعلّم منه قواعد المنظور بما فيها معرفة «نقطة التلاشي». وكانت وسيلته المحببة في الرسم هي الألوان المائية والتخطيط بقلم الرصاص. وقد اشترك في معرض أقيم للطلبة في المدرسة الرشيدية عام 1935 وكانت أغلب اعماله «تخطيطات بقلم الرصاص» وبعض الصور المحققة بالألوان المائية. وهو يذكر كيف انه، يوم ذهب إلى المدرسة بعد انتهاء المعرض ليسترجع رسومه، وجد أن معظمها تخاطفته أيد مجهولة..

وقد سبق لصبي «جورة النسناس والعنّاب» أن شاهد بدائع الخط العربي والزخرفة الاسلامية في معرض عربي كبير أقيم عام 1933 في القدس، في فندق «بالاس» بشارع «مأمن الله» وكان من مغريات المعرض انه استضاف فرقة يوسف وهبي وفاطمة رشدي التي قدمت عدة عروض مسرحية في الهواء الطلق في الليل. وما زال جبرا يذكر انه مع بعض رفاقه كان يرتقي أحد السطوح العالية المجاورة لمشاهدة التمثيل.

تعلق «جبرا» باستاذه «جمال بدران» كثيراً وقد رسم له استاذه فيما بعد عام 1938 صورة شخصية بارعة بالقلم الرصاص احتفظ بنسخة فوتوغرافية عنها لعلها ما زالت بين أوراقه في منزل العائلة ببيت لحم حتى اليوم.

وكان من الصدف الجميلة أن (جبرا) بعد دخوله الكلية العربية - (التي كانت تخرّج المعلمين، وهي بالأصل كان تسمى دار المعلمين) ـ التقى عام 1938 بجمال بدران مرة اخرى إذ جعل استاذاً مقيماً. وللمزيد من التفاصيل راجع مقالة جبرا: ـ «القدس: الزمن المجسد» في كتابه (الرحلة الثامنة) وراجع كذلك كتابه «ينابيع الرؤيا».

3 ـ أوّل الشباب

عندما انتهى (جبرا) من الدراسة الثانوية في الكلية العربية، درس التربية لسنة أخرى وحصل على دبلوم تربية عام 1938 وكانت الصيغة المتبعة آنذاك في معاملة المتفوقين الأوائل هي ان يُرسلوا للدراسة العليا إما في بيروت أو في انكلترا لبضع سنوات. ولكن أصابة عينيه بمرض التراخوما (الرمد) عام 1938 منعته من متابعة دراسته في البعثة التي قررت له. فبقى يعالج عينيه طيلة عام كامل كان يعاني خلاله الكثير من الآلام والأحزان. وقد عين عندئذ معلماً في المدرسة البكرية، غير انه كان يقضي معظم أوقاته في الرسم والكتابة والترجمة. وإلى هذه الفترة تعود كتابته الأولى أقاصيصه المهمة «ابنة السماء» وترجمته لحياة الشاعر «شلي» مع ترجمة القسم الأول من رائعته «بروميثيوس طليقاً».

وما أن انقضت تلك الايام العصيبة من عام 1938 و 1939 وقد شفيت عيناه من الرمد، حتى سافر بحراً والحرب العالمية الثانية قد اندلعت لتوها، ووصل إلى انكلترا في أوائل تشرين الأول من عام 1939 وتوجه إلى جامعة أكستر ليدرس فيها سنة أكاديمية يقول انها كانت مهمة جداً في حياته، وينتقل بعدها إلى فورد ثم إلى كمبرج حيث تخرج بعد سنوات في الأدب الانكليزي بتفوق.

وفي أيام الدراسة في كمبردج التقى برسامين هواة من زملائه الطلبة، شجعوه على الاستمرار بالرسم، فاشترى ألواناً زيتية لأول مرة، وبدأ يرسم معهم ويخطط، ويتابع المعارض ويزور المتاحف وخاصة متحف «فتز وليم» الذي كان من حسن حظه انه يسكن بجواره.

وهنا أضاف عنصراً آخر إلى ذلك الحب التلقائي للفن هو

عنصر القراءة عنه، إذ جعل يقرأ بكثرة عن الفنون التشكيلية ويقتني الكتب الفنية ويتابع ما ينشر من آراء نقدية في الصحف والمجلات، وتبلورت لديه بعض الرؤى والمواقف الفكرية عن أهمية الفن في الحياة. وفي حياته هو بالذات. واستمر في ذلك بعد عودته إلى الوطن في مطلع عام 1944 ولكن على نحو متقطع، وكهاوٍ ويرسم بأقلام الرصاص والألوان الزيتية حتى عام 1946 وفي هذه السنة توفي والده بعد مرض عضال طويل ودفن في القدس وعندها بدأت نزعته إلى الرسم تلح عليه الحاحاً شديداً وجعل يرسم بالزيت كثيراً وكانت محاولاته التعبيرية تنمو باتجاه الرمزية الأقرب إلى السريالية ومنها لوحته «التحية» التي رسمها بالزيت على مادة الورق عام 1946 (لاحظ الصورة رقم 1) في نفس الوقت الذي كان يحاضر فيه في (نادي الفنون) عن الفن والشعر والموسيقى، وكانت حصيلة ذلك حتى عام 1948 عدداً كبيراً من اللوحات ما زال معظمها في منزل العائلة في بيت لحم واشهرها لوحته «القطاف» وعائلة فلسطينية رسمها بالزيت عام 1948.

وفي أواخر أيلول عام 1948 انتدب للتدريس في المعاهد العالية في العراق، فقدم إلى بغداد واشتغل لمدة عام واحد في الكلية التوجيهية في الاعظمية، (وهي الآن مقر كلية العلوم)، ثم عمل استاذاً في كلية الآداب والعلوم حتى عام 1952، فكان أحد مؤسسي هذه الكلية. وفي هذه الفترة التقى بالسيدة التي تزوجها عام 1952 وأنجبت له (بعد أن استأنف الدراسة في جامعة هارفرد بأمريكا ثم عاد إلى بغداد) ولديه سدير عام 1955 وياسر عام 1957.

4 ـ جبرا ـ الرسام ـ وجماعة بغداد للفن الحديث

في بغداد التقى «جبرا» بالشاعر بلند الحيدري أواخر عام 1948 والذي كان يحدثه كثيراً عن الرسائل التي يستلمها من صديقه نزار سليم وعن جواد سليم الذي عاد من دراسته في لندن أواخر عام 1949. وتم اللقاء بين جبرا وجواد سليم بالضبط بعد عودته بشهر واحد، في معرض اقيم في المركز الثقافي البريطاني بصحبة بلند الحيدري. وبدأت صداقة جديدة تربطه بجواد، وتوطدت بسرعة وبخاصة بعد أن أقام (جواد) أول معرض شخصي له في منزل نزار علي جودة في آذار عام 1950 وغدت صداقة متينة تبلور عنها الكثير من المشاريع الثقافية ومن بينها تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 وقد جمعته هذه بشكل فاعل بالفنانين (لورنا سليم ومحمد الحسني وخالد الرحال وشاكر حسن وفاضل عباس ورسول علوان ومحمد غني حكمة وخليل الورد وقحطان عوني وفرج عبو وميران السعدي وفنانين عديدين آخرين كانت قد قامت بينه وبينهم أواصر الصداقة والجهد الابداعي. وقد اشترك (جبرا) في أول معرض أقيم لهذه الجماعة عام 1951 بست لوحات من مجموع 79 لوحة لتسعة فنانين هم بالاضافة إليه: جواد سليم وزوجته لورنا ومحمد الحسني وشاكر حسن وقحطان عوني ونزار علي جودة وريتشارد غناده ومحمود صبري.

كان جبرا وقتها قد أنجز لوحته (وادي الجمل) (بيت لحم) بالزيت عام 1950 (انظر صورة رقم 2) ولوحة (امرأة) التي رسمها بالزيت على الخشب عام 1951 (انظر صورة رقم 3) ولوحة (الأقنعة) بالزيت على الورق عام 1951 (انظر صورة رقم 4) نوردها على سبيل المثال لا الحصر. لأنها تمثل الفترة التي تأثر كثيراً بأعمال الفنان (جورج روو) باستعارته تحديد الملامح الشخصية بخط عريض وخاصة (الخط الخارجي ـ الآوت لاين ـ والفورم ـ الشكل) وظلت هذه التأثيرات مستمرة في لوحاته (السوار) التي رسمها عام 1955 بالزيت على الورق (لاحظ صورة رقم 5) ولوحته (الولد والحصان) التي رسمها بالزيت على الخشب عام 1956. (لاحظ صورة رقم 6) وفي عام 1956 بعد أن قدمت جماعة بغداد للفن الحديث عدة معارض ناجحة اقترح أعضاؤها كتابة بيان مكثف يتوضح فيه خطهم العام. وكلفت الجماعة زميلهم (جبرا) بتحريره فكتب ما يلي: ـ «... تتألف جماعة بغداد للفن الحديث من رسامين ونحاتين، لكلّ اسلوبه المعين ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدد ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد..».

«انهم لايغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً وشخصية متميزة..»

كان «جبرا» في غمرة العلاقة الحميمة بجماعة بغداد للفن

الحديث يعالج اضطرابات الذات المتصارعة في داخله منذ مغادرته وطنه فلسطين . وكان في اثناء تلك السنوات التأسيسية (حصراً بالرسم) يتطلع إلى التعبير الصادق خلال اللون والحركة وتقاطع الكتلة الرئيسية في البناء العام إذ يتم التشديد على الارتباط العضوي بين الافكار المحتشدة الممتلئة وعياً بحضارته الخاصة وبين ما يُعبر عنه في اطار العملية الابداعية على معارج فن الرسم . لقد كانت فترة حرجة وصعبة على المستوى الشخصي، ولها خصوصيتها في ذهنه وعواطفه معاً، لهذا سعى في دائرة هموم المواضيع البيئية : -

لوحة/ قرويات فلسطينيات - لوحة /وادي الجمل/ لوحة/ (قاطفو الزيتون) - لوحة/ أسوار، رجل وامرأة/ نافذة، وكان همه الصياغي الخروج على ضغوط (روو) في معالجة الشكل والتخفيض من وطأة الخط الخارجي الشديد على ملامح اشخاصه ومساحات لوحاته . . وفي ذلك كان همه أيضاً استغلال الجانب الرمزي التعبيري، الاشاري في توضيح الافكار المرمزة - الرومانسية (خاصة الحب - الرجل والمرأة الأقنعة - نوافذ البيوتات المتجمعة كسجن داخلي للنفس . . النساء اللاتي يطلن برؤسهن من النوافذ الصغيرة في سجن الحياة . كما في لوحته «من الاعماق» التي رسمها عام 1953 بالزيت على الورق (لاحظ الصورة رقم 7).

وإلى هذه الفترة بالذات تنتمي حلقة الاتصال بالماضي المتباعد حيث روح الأحداث الملقاة في مرحلة الكمون - في طفولته، وابرزها حالات (الفيضان، والأمطار، والرياح . .) وهي حوادث شكلّت في داخله أولى مسحات اللون على قماشة اللوحة البيضاء التي سيملؤها فيما بعد بضربات لونية قوية (مادة) في اطار حركة مستمرة، غنية بالزيت وباستخدام (السكين) التي تساعد كثيراً في التقنية (ملمس السطح - تاجنك) فكانت حركة مضمرة تأخذ شكلاً (هلاليا) تارة - كما في لوحته المهمة (هلالية البحر 1964 - زيت على الخشب) لاحظ صورة رقم (8) - وتأخذ تارة أخرى استدارات وخطوطاً متقاطعة في مساحاتها وبناءاتها العامة ولكنها تخفي ايقاعاً داخلياً يتجه نحو نقطة مركزية أساسها الحركة . . تتنزه برموزها الأحزان في السر . . في سر (جبرا) وأعماقه الملقاة في زمن الطفولة وقساوة فترة الشباب الصعبة فكانت السنوات المتباعدة من حياته، مزيجاً مرّاً وحلواً من الارهاق والبهجة، من الاحباط والفرح . . انها سيرٌ مترابطة متداخلة متفاعلة وتشكيلات متصلة من المخاوف والتوترات والصدعات . هذه الاحداث والاشياء التي عرفها وعاش لحظاتها وعانى من أحزانها وآلامها . . وشعر بهزات الفرح الفجائية خلالها بتمسكه بروعة الحياة والكينونة . . كان كل ذلك مادته في الرسم التي شفعت له عندما توهج في داخله نور الابداع في فراغ العالم المؤلم، وبطريقة تكاد تكون صوتية تماماً . لقد كان جبرا يجمع بين التلقائية والوعي الرقيب في لوحاته التي بدأ عرضها مع جماعة بغداد للفن الحديث، وكان يسعى فيها الى اكتشاف تفاصيل وخامات جديدة شدته الى الحياة والواقع الجديد الذي يعيشه في بغداد، علّ فيها قوة تغيير توازي ما امتلكه من قدرة رائعة في الرواية على أساس من الفاعلية السرية في داخل الفنان المبدع .

جبرا يؤكد ماذهبت إليه من رأي واضح بهذا الصدد إذ يقول :

«منذ أن فتحْت عيني على الحياة حتى اليوم وكتاباتي ونزعاتي الابداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة بما فيها من مصاعب وبما فيها من شظف وبما فيها من فرح، وبما فيها من قسوة تفرض علينا وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الانسانية لدى الآخرين . وبما فيها من اضطرابات سياسية، بما فيها من طموح . . بما فيها من صراخ وبكاء ورفض . . هذه الاشياء كلها كنت أمر من خلالها وأشعر انها متصلة، وكلما حاولت أن أجعل منها مادة لما اكتب أو في فترة ما، لما أرسم - شاعراً باستمرار أن ما حققت انما هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعمل في خيالي، مؤملاً دائماً ان ثمة في المستقبل مجالاً للمزيد من هذا التكامل وهذه التجربة . . . » .

تنزع إذن قيمة التعبير الفنية لديه إلى الأشكال المبسطة الساعية الى رؤية تجريدية . . وتحمل وحداتها ومفرداتها الصياغية اشارة الى روحية واضحة هي في جوهرها جانبٌ مهمٌ من نظام هندسي، أساسه حركة الأشياء، وأهمها شكل الدائرة، حركة الأشكال في المحتوى . . وهي جزء من تعامله مع العمل الروائي . . . والحركة الداخلية في عناصرها الأساسية المكونة للحدث . . فكما يركبّ عن طريق الكلمة صوراً وأحاديث على الورق لكي يتم عن طريقها اعادة مبدعة لصور من الحياة هكذا يسعى كذلك إلى تحقيق هذا المعنى في الرسم . .

وإذا اللوحات التي رسمها طيلة اشتراكه في معارض جماعة بغداد للفن الحديث على مدى عشرين عاماً تقريباً هي صدى وتعبير عن التخصيص في التصميم العام، وهي استقصاء للذات

وللفكر، ومن ثم للتجربة الحياتية الباهرة.. التي تعنى بالنتيجة الاكتشاف وهكذا نجد «جبرا» أيضاً يخوض في غمار الكشف عن الجوانب المضمرة في العملية الابداعية من خلال فن الرسم.. علّه يقتحم أسوار داخله المنيعة.. «مؤملاً دائماً أن ثمة في المستقبل مجالاً للمزيد من هذا التكامل ولكن أي تكامل يقصده هذا الطاغي في ثراء الروائي المبدع؟ هذا القيصر الذي تخدمه المفردة حد العبودية؟. في رأيي ان (مفردة) جبرا في الرواية والشعر والنقد الأدبي وحتى طعومه الخاصة في الترجمة.. ليست كمفردة الرسم اطلاقاً.. وإن تكن متواصلة أو متممة أو منسحقة تحت وطأة الذات المتوحدة مع الابداع... هناك ثمة شيء أعمق من دخوله هذا المعترك الحساس جداً.. عالم اللون.. والبناء والاكتشاف الحقيقي لعناصر الحياة الأولى.. والآ لماذا لجأ إلى الرسم وقد نجح في الرواية.. انه الخوف.. الخوف الخوف الذي وطنه «مرحلة الكمون» وسببه القسوة البشرية.. السياسة الدولية. ضياع الوطن.. وانسحاق الآمال دونها.. انه الرغبة في اكتشافه واعلانه وتدميره.. لانه جزء مما هو قابع في الانسان.. وفي الطبيعة.. انها محاولة منه لردم الهوة بين ذاته وبين الواقع التدميري. لأنه يسعى لاكتشاف الأسباب.. اسباب الخوف.. وليس الخوف ذاته.. كما نسعى جميعاً لاكتشاف خطواتنا نحو الموت وليس الموت ذاته..

وهذه عناصر اضافية إلى معرفة لجوء جبرا إلى فن الرسم.. ربما يكتشف.. رغم كل شيء.. رغم الغموض رغم المعرفة.. يكتشف ماليس بمقدور العمل الروائي أن يقنعه بما اكتشف.. ولكن بقدر ما عاش داخل ظلمة.. وبقدر ما تنفس هواء المنزل الذي انغمر بمياه الامطار.. واجتاحت أعماقه ريح الماضي والحاضر وطغيان السياسة على السعادة الانسانية، بقدر ما سعى إلى عناصر توصيل جديدة لكي يتوحد مع الاكتشاف مرة اخرى من خلال منظور آخر.. هو المنطقة المقدسة في الفنون البصرية: ـ الرسم انه الآتي من وطن يحاول الآخرون قتله بالخوف.. وقد علمه الخوف كيف يتصدى للعالم المختنق المغلق على ملكوته عبر الاستعمار الاقوى.. الذي هو الظلام. هذه انما هي بعض الضغوط التي تحدثت عنها في رسوم جبرا.. ضغوط على بحثه المضني، تنزع قيمة التعبير فيها إلى التبسيط.. تحت وطأة البحث المتأني الواعي لعناصر الجمال في العملية الابداعية، خاصة وان ارتباط محاولاته بالجانب الأشاري الرمزي، الأدبي، هو الذي يغذّي أهمية الافكار التي وراء المحتوى المطروح.. فهل كان جبرا واهماً في ولوج عالم الرسم؟. لعل هذا هو السؤال الذي لايحمل جوابه ضمناً.. ان عنصر الوهم هنا لهو من أشد العناصر حضوراً في العقلية التي تقع خارج حدود الموقف الحقيقي.. وهذا ما يعاني من ضغطه الكثيرون من مفكري العالم. وهم يتمشون في الحدائق السرية من عوالمهم غير المكتشفة بعد..

ان جبل الزيتون في داخل جبرا يكبر كل يوم/ بل كل لحظة، جبل كالذي تخيله بطل «جويس» في صورة الفنان شاباً.. ويأتي اليه كل كذا مليون من السنوات ليلتقط حبة رمل.. وليطرح السؤال.. كم كذا مليون من السنين سينهي هذا العصفور، جبل الدمل الذي قاعدته كذا كيلومتراً وارتفاعه إلى عمق السماء..؟؟ وفي اطار الممارسة الفعلية لجبرا كرسام.. كيف يتم دمج هذه الرؤى.. في أعماله مع الحياة في الواقع؟ أرى انه في الرواية وان يجمع بين التلقائية أول الأمر وبين الوعي والخبرة في التحكم على شريط العفوية فانه ليس كالرسام المبدع ازاء قماشة اللوحة! ان حساسية (الغياب في التلقائية) في الرسم أكثر توهجاً مماهي عليه في الكتابة، أية كتابة ـ ولنقل الروائية.. لأننا ازاء (جبرا) الروائي/ الشاعر الناقد ـ ولكن، ثمة منظور دقيق كخرم الأبرة المجهرية، يستقصي التجربة الخلاقة من سواها في كل العمليات المبدعة (في كل الفنون) وفي أدق تفاصيلها وخصوصيتها المعلنة والمضمرة.. الناتئة والمدورة والمسطحة.. في قوتها وعمقها ومداها ولغتها وحضارتها..

عجيب هذا الأصرار العنيد الذي كان يتمسك به جبرا في الخمسينات.. في اقتحامه عالم الرسم.. والأكثر عجباً أنه يعلم بأية جريرة يؤخذ هذا العالم وبأية طريقة تُذبح رقبته؟؟ انه الوهم.. الوقوع في وهم العالم المستباح. انه الجبل.. جبل الرمل الذي تجهل متى ينهيه ذلك العصفور في بلايين السنين!. وقد أخفاه العقل وكشفه الخيال.. ان جبرا يقع في المنطقة الداكنة من عالم الخيال.. وعلينا جميعاً ان نتتبع وقع أقدامه.. لكي ينقذنا من ورم الوهم الذي اتهمناه به من قبل بطريقة منظمة وواعية كما انتزعته قوى العالم المدانة الآن.. من وطنه.. فلسطين ليس من السهولة بمكان وصف (حالة) لجوئه إلى الرسم.. وهو في خضم اصطراعه مع الابداع في الرواية، في الترجمة.. في الشعر وبصفة ملموسة، في انسانيته.. هل لجأ

إذن إلى الاختلال المتوازن في الاختيار؟. هذا السؤال الحقيقي الذي سيقودنا إلى كشف الاسباب التي وراء ممارسة جبرا لفن الرسم. كان حقاً قد سعى إلى الاختلال في العلاقة بينه كفرد مفكر مبدع وبين العالم.. وبطريقة واعية. وقد ظهر له هذا السر كرؤى الانبياء في حلم اليقظة.. أخفاه العقل فيما بعد، في الخمسينات. وهكذا أخذته سطوة الفن.. وفرضت قوتها عليه وقسرته على اتباعها في متاهة لم تستمر طويلاً حتى استيقظ مذعوراً وترك الرسم.. وفي اعماقه جرح عميق.. لأنه محض خيال طاغ ومحض محيط عميق ليس من السهل العوم فيه وهكذا بقدر ما ترك العنان لاختلال الحياة في الممرات السرية أن تحفر أخاديدها دونما نظام.. كانت «قداسة المجهول» قد فعلت فعلها في حياته.. ومع هذا فان الرسم كهاجس تظل دقات قلبه تُسمعه من خلال عنصر توصيل آخر هو الحياة.. تفاصيل دهاليز الحياة الانسانية.. التي هي الرواية.. التي تُعنى بتمييز الشخصية.. والحدث والكشف عن طرز حياتها وتكريم تفاصيلها.. بأعماقها وزمانها ومكانها.. وهكذا يرى جبرا «ان الرواية يجب ان تكون عامل اكتشاف، ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربط وجه الواقع بعضها ببعض» ـ ولكنه كان لايرى في استمراريته في فن الرسم مثل تلك القوة؟.

ان الجواب بلا شك يؤكد ان فن الرواية بمفعوله السحري في النفس يعني بالنسبة اليه «قوة اساسية في تغيير المجتمعات المتحضرة، لأنها تعيد تصوير العلاقات بين الناس والتفاعلات والعواطف التي تثار والاحداث التي تصيبهم، سواء يقعون فيها ضحايا أو يتغلبون عليها..» لفن الرسم مثل هذه القوة.. ولكنه لم يقاوم صعوباته وطغيانه حد النهاية، كما فعل في الرواية. لقد نجح في البدء.. لأنه استطاع إعادة تصوير العلاقات بينه وبين العالم.. واستنفذها حدّ الذي استسلم فيه إلى حاجة نفسه إلى العمل الروائي ذاته.. ترى ماذا كان سيحدث لو أنه توغل صابراً مجاهداً في فن الرسم وفي اطار بحثه الخاص الذي تمثله لوحة (ام وطفل ـ 1957 ـ زيت على الخشب ولوحة (امرأتان) زيت ومواد أخرى على الخشب عام 1965 ـ ولوحة الشقيقة ـ زيت على الخشب عام 1965 ـ لاحظ الصور 9 ـ 10 ـ 11)

الشيء نفسه حدث بالنسبة لعمالقة آخرين في غمار التجربة الخلاقة عموماً كما ترى عند جان كوكتو وبوشكين وهوغو وغيرهم.. وبقي حتى اليوم التأثير السحري لمثل هذه التجارب في تركيب العناصر الداخلية لحياة الفنانين ذواتها مجسدة في وسائل تعبيرهم ومرمزة في صياغاتهم ومفرداتهم وسلوكهم.

من هنا جاء توكيد جبرا على الجانب الأشاري في لوحاته التجريدية وليس التشخيصي ـ الأولي.

أما من حيث الشكل، فان تجربته قد توصلت إلى تحديد الافكار التي تشير ألى المحتوى المطروح ولكنها لم تتوصل إلى تحديد بعض المفردات قصد تشييد تقاليده الرامزة في التقنية وفي البناء المفتوح وفي القيمة اللونية.. ان صياغة ملمس سطح اللوحة لدية تشكل حساسية مرهفة لوناً وحركة وتكويناً، وتتداخل متشعبة داخل حجمية المساحات المكثفة المادة «طلاء الزيت مع مواد أخرى كالرمل» وباستخدام «سكين الرسم».. هذا الاندماج التقني بين الذات والموضوع أغراه كثيراً فدفعه لخوض تجربة لونية ممتعة تلعب الحركة فيها دوراً يؤكد على الايقاع المعماري للعمل الفني ذاته.. وكانت لوحته «هلالية البحر» من تلك الصبوات التي أراد ان يدخل فيها الحركة اللولبية لتخضع هيكل البناء العام إلى أهميتها، مشيراً إلى ذات الاهتمامات والرموز والدلالات التي أراد استخدامها من بين عناصر الايقاع المعماري كالأهلة والقباب وتكوّر أشكالها وحركة أمواج البحر والرياح في حين تبدو (لوحتاه) (من النافذة ـ وأم وطفلة) على سكونيتها مكتنزة بحركة داخلية وحوار تنطبق عليه سكونية الهاجعين. وتحمل عيون اشخاصه على الدوام نظرة تائهة في المطلق. ان لها افقاً خارج حدود الحقائق.. كما يفعل هو ذلك في بحثه عن الحركة ذاتها.. الحركة المضمرة في جزئيات الأشياء اللامدركة الأ بالبصائر وهو يفعل ذلك تعويضاً عما يفتقده في عالم الرواية ليساعد جراحه على تجديد عزائها بأحداث العالم وعذاباته..

ولأن وسائل التعبير في الرسم تتيح له تشكلاً حميماً، بالحياة ضمن هدف الفن وتسعفه أحياناً بومضات ذاتية مقاومة ازاء مراقبة العوالم العزيزةوهي تنهار تدريجاً بين ذاته وبين موضوعه. ولم يكن ثمة من طريق إلى تقديم الرؤيا الواضحة التي تزيد من ترابطة بالعالم والأشياء، الآ بالفن الحقيقي.. في هذا يكمن السر الحقيقي. ثمة حالة دقيقة الوصف ربما هي التي تحدد الرغبة الحقيقية وراء لجوء جبرا إلى الرسم.. وهو دخول غامض. ولا أدري هل أسهم هو في توقف نبضه أم ان الهندسة المتوهجة الأبداع في عمله الروائي هي التي فعلت ذلك لتحيا فوق نفس الرسم.. فتعطل قواه.. أو تجعلها تعيش في زمن الأمهال

المدهش أو الليث الساحر منذ عام 1968

انه لايريد أن يبقى حياً من خلال الرسم باغتصاب وبصورة قسرية. ولعله لايريد أن يبقى حياً بطريقة فنطازية ممتعة وحسب، انه يسعى بحماسة موضوعية إلى تجسيد معاني الحالات اليومية التي أحياها بصورة أفضل وبدون زخرفة ماكرة بفن آخر. فهو ان استطاع التوفيق بالاختفاء وراء شخوصه الروائية فانه لم يستطع ذلك في الرسم. لهذا أصبح عامل التوصيل في الرسم عائقاً للمعنى المراد الافصاح عنه الآ في اطار السيرة الذاتية. وتيقن انه لامجال لمن يعدو سريعاً في الرسم ان يحقق شيئاً مغيراً في تاريخ الفن المعاصر في الوطن العربي ومنه العراق.

ولكنه استمر. واستطاع أن يبث في الأسئلة الحارة رجاء وأملاً راسخاً في التغيير حتى في العلاقات الشائكة في المجتمع المعقّد الطور. لأنه يتجاوز معنى الظلم والعدوان والنفي والاغتصاب. في عالم شرس يحقق تواصله بالقوة والارهاب.. ولم يعد بالنتيجة ثمة شيء غير عادي يحققه الآخرون خلال المقامرة والظلم والحرمان. لقد سما تصوره فوق كل الأشياء. مشحوناً بالجرأة والشجاعة لتحقيق ما حرمته منه الأيام والسنوات المتباعدة. (ان المذكرات التي سيكتبها جبرا ستكون مسكونة بأقنعة موليير وبالحرمان، وكذلك بالمأساة (وقد أشار إلى ذلك في لوحات كثيرة) وسوف نراه جميعاً. عارياً كآلهة النصر.. فقد تمّرن جبرا على المواجهة في الرواية، وكذلك في الحياة. وكانت وسيلة الذكية في تجنب الفناء هي قدرته الباهرة على اعادة دورة الحياة مرات ومرات. حتى ليبدو معناها لنا جميعاً يرادف معنى الموت وتخطيه في أية لحظة. وتلك هي عظمة عبقرية جدا.

في توكيد معنى النذير. العّراف، المتنبىء بلا خرائط. وبلا وثائق، محض استقراء. واستشراف لحياة قابلة. لأنه يطيل التأمل فيما تحمله ذاكرته من أحداث ومواقف وأفكار. وحيوات لأنه يعيش في المجال القلق. مجال ماقبل التأريخ الحقيقي ومابعده. كآلهة الديانات القديمة في شرقنا. لايقول مجرد كلمات مبهمة. انها رموز فاعلة ومؤثرة. وأحياناً قاتلة. وهذا الموقف جزء من ذاكرة لاتُقهر في غمار حرب المخاوف ازاء القوى التي تريد محو الحضارة العربية الأسلامية. محو رمز الأنسان المبدع.

هواجس
في عالم كله اسرار

اجرى الحوار: ماجد السامرائي

أجريت هذا الحوار مع الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا على مرحلتين بينهما فترة زمنية قصيرة نسبياً . . . كان الحوار الاول قد بدأ من إثارة قضيـة لها صلة كبيرة ومباشرة بأعمالـه الابداعية، وبشخصه كمبدع . . . ومنها انطلقت معه في نوع من المزاوجة بين ماهو خاص (روايته بالذات، ورؤ يته لقضايا طرحتها أعماله) وماهو عام (قضايا الابداع بوجه عام، ورؤ يته كمبدع لها) . .

أمّا في الحوار الثاني، فقد جرى التركيز، اكثر ماجرى عليه شخصياً: على أعمالـه الروائية، وعلى مواقفه الفنية، محاولاً من خلال ذلـك أن استجلي الكثير من مكامن رؤ يته التي عبر عنها، بهذه الصيغة او تلك، في ماكتب من روايات وقصص قصيرة . .

وهكذا . . . . إرتأيت وضع الحوارين في سياق واحد . . . لأنني وجدت فيهما أستكمالاً لرؤ ية كنت، وعلى امتداد هذين الحوارين، أسعى الى الكشف عنهـا، وتأكيدهـا، لما لها من أهميـة في فهم عالم مبدع كبير كالاستاذ جبرا . . .

وهـذا الحـوار هوجزء من حوار شامـل وكبير اطمح ان انتهي منه مع الاستـاذ جبرا، اتنـاول فيـه مختلف القضـايا التي انطوت عليها شخصيتـه الفنيـة المبـدعـة، ليصـدر في كتـاب مستقل لعله سيمثل المنحنى، الشخصي والفكري، لحياته . . .



جبرا ابراهيم جبرا

تعرفت الى الاستاذ جبرا ابراهيم اول ما تعرفت اليه، من خلال كتـابـه الاول: (الحـريـة والطوفان) ـ ١٩٦٠ ـ وهو كتاب جدير بان يفتتح به كل تعريف فعلي على هذا المبدع الكبير وموقفه الابداعي، لاكثر من سبب:

ـ فأولاً: لأنـه كتـاب يسعى الى تحقيق تأكيـد الصلة بين الفنون

(القصة والرواية، الشعر الرسم والنحت) والعصر. . . عاملاً فيه على الكشف عن امكانات لاحصر لها تزخر بها الطاقة الانسانية المبدعة في عصرنا هذا.

- وثانياً: لأنه يعمل فيه على إعادة بناء الوعي النقدي العربي على نحو جديد وخلاق من خلال حرصه على تكوين رؤية شاملة لهذه الفنون التي يتناولها ويتعامل معها على نحو كأنه يعيد خلقها من خلاله.

- وثالثاً: لانه يركز فيه الكثير من المبادئ الاساسية التي تدخل في صميم حركة الابداع الجديد، والتي كان لها ان تحولت الى «طريقة فنية» ركزت الخلاصة الدينامية لمنابع حركة التجديد في ادبنا وفنوننا.

- ورابعاً: وبهذا المعنى هوكتاب جيل: به يفصح عن مبادئه وافكاره، ويجسد رؤيته لقضايا التجديد ويتحدد من خلاله منظوره للحياة والانسان. . وفي الوقت نفسه فيه التأكيد على (وجود) هذا الجيل فنياً وفكرياً من خلال حركة الابداع المعاصر.

فهو كتاب يعطي صورة للواقع الذي عاشه من خلال فكره الابداعي، ويرسم مسارات هواجسه التي تنتظم في ذلك الخيط الابداعي الرفيع، فاذا كان المتحقق فيه كبيراً ومهما فان التطلع الى ماهو اكبر بقي الهاجس الخفي وراء اكثر ماكتب من صفحات انطوى عليها هذا الكتاب. .

واذا كان جبرا في كتابه هذا - كما هو في كتبه التالية له (الرحلة الثامنة، النار والجوهر، ينابيع الرؤيا) قد عبر عن هذا الصراع عنده بين تجربته - على امتدادها - وبين تأكيد معالم وسمات هذه التجربة. . . بين (الادب والفن) و(القيمة الباقية) لكل منهما على المستوى الابداعي. . . فما ذلك الا لانه يتعامل مع هذا الادب ومع الفن بوجه عام تعامل مبدع مع الابداع. فطريقته هي (استخدام حساسيته) من خلال ميوله الشخصية. فهو في نقده غير بعيد عن فنه. . . وهو حين يرتاد عوالم عمل فني ما - بطريقته النقدية - يأخذك اليه بخبرة فنان، لابجفاف ناقد - فجبرا، في نقده لايجعل شأنه شأن (العمل الفني) الذي يتناوله. . . . . انه على العكس تماماً: يتكلم من خلال هذه (الاصوات) التي يقدمها - ولهذا فهو لم يكتب عن عمل لم يجد نفسه مندمجاً بروحه، ولم يتناول شخصية مبدعة الا اذا كان على لقاء معها، وفي وحدة مشتركة، ان في الفكر الفني ام في رؤية الحياة والواقع ام في هموم الخلق والابداع. فهذه الاعمال الابداعية، وهذه الشخصيات المبدعة غالباً ماتكون مخله الى الافصاح عن كثير مما يريد قوله وتأكيده، ويجد فيها مناسبة لذلك، اومبرراً. . .

خذ أي كتاب شئت من كتب الاستاذ جبرا، ستجده كاتباً مبدعاً يتصرف من خلال ما يكتب بمسؤولية «الفرد الكامل» - اي ذا تاريخ - دون ان يعزل نفسه عن مجمل العملية التأريخية في عصره، حتى ليخيل اليك وأنت تقرأه في كثير من كتاباته وكأنه يعمل، ومن خلال اللغة التي يتملكها ببراعة وتفرد على خلق حياة لاتقهر، وتكوين ملامح وجود انساني قادر على ان يحيا بحرية، ويتنفس بحرية، ويقول عما يرى ويعتقد بصوت عال. . . وكأنه من خلال هذا كله يعمل على التغلب على تناقضات الحياة. فهو في الوقت الذي يختار فيه الحياة يسعى الى التأثير في الحياة عن طريق مايتملك منها من قيم وحالات، وما يمسك به من شخصيات مجسدة لهذه القيم، ومعبرة عن هذه الحالات. . .

واذا كنت ترصد في رواياته بالذات ذلك الوجود المأساوي لتجربته التي لها عمقها ودلالاتها في وجوده كأنسان فلسطيني، فانه يقف بك عند هذه التجربة في اللحظة التي تستحق هذا التوقف. وهو في هذا حتى يعود الى الماضي فأنه يعود اليه باعتباره لحظة ليست مرهونة، على الدوام، بالأسف، بل ان مايعنيه منها هو التأمل فيها تأملاً لايشغله عن حاضره وماهو فيه بما يعايش ويعيش. .

ان مسألة «من اين أتى» لاتعنيه الا بمقدار مايريد منها استيضاح مسألة «الى اين يسير» وماذا يعني وجوده الآن، واية مكانة يحتل في هذا الوجود. . . . مدفوعاً الى هذا كله برغبة لاتحد في التغلغل في اسرار الوجود الانساني.

أن أدب جبرا يقوم على فكرة اساسية هي «فكرة الصراع». ولكن «الصراع» بأي معنى؟

يظهر الصراع عنده في صيغ عديدة:

- فهناك هدم للقيم وبناء وتوسيع للحديث. . .
- وهناك قلق وتمزق في النفس. .
- وهناك يقظة حس تتصيد تفاصيل الحياة كلها، وتعيشها على نحو

يجعل منها «قضية».

- وهناك صراع بين الانسان وقدره. . . وبين الانسان ومطالبه ورغباته. . بين الحرية والقهر. بين الواقع والتطلع. .

- وهناك صراع بين الانسان ونفسه. . . بين المدينة وعالمها وقيمها. .

فالصراع - كما يتمثل في كتابات الاستاذ جبرا - قد غزا كيان الانسان وفكره في هذا العصر، حتى لنكاد نرى ابطاله وشخوصه - في قصصه ورواياته - وكأنها لاتتكامل الا من خلال الصراع وبه.

فجبرا تواق الى التجربة باستمرار. وتجربته غالباً ما تأتي محمولة على لجج من هذا الصراع الذي يدور بين الانسان وذاته مرة وبينه وبين محيطه والعالم ثانية. . . وقد يدور ثالثة بين الانسان - بأفكاره وتكوينه الذاتي - وبين «الفكر المحيط» الذي يعيش فيه ويصارع الحياة والأفكار والمواقف والحالات. ان الاضداد عنده تلتقي لالتتآلف او تتعايش، بل لتعميق الصراع الذي لايأخذ وضعاً ذاتياً بقدر مايكون «رمزاً» تلتقي فيه حيوات وحالات يرى فيها ذاته، ونفسه وفكره كما يرى «الذات الأخرى» و«النفس الأخرى» و«الفكر الآخر» - وهنا التعميق لحالة الصراع كما يتمثلها ويعكسها، او يعبر عنها.

و«فكرة الصراع» هذه عنده مبنية «مفهوم الزمن» عنده، وعلى أهمية الزمن في ادبه. ان الزمن يعني جبرا كثيراً. . بل ان محور تفكيره يقوم على اساس من الاحساس بالزمن وحركته وموقفنا منه، ودورنا فيه. وباستمرار يضع الانسان والزمن احدهما في مواجهة الآخر:

- انك يمكن ان ترصد هذا في روايته كما في قصته القصيرة. .

- ويمكنك، ايضاً ان ترصده في فكره النقدي. فهذا الفكر لايعنيه الماضي الا بمقدار مايضيء له من اللحظة الحاضرة. ان مايعنيه هو الحاضر والمستقبل - وهو الأمر نفسه في روايته وفي قصصه القصيرة. .

خذ أياً من رواياته، ستجد هناك هذا النمو الدائم للشخصية فيها من خلال «وسط» يقاومها وتقاومه. . . من خلال «وسط» يتفكك فتعيد بناءه على نحو خاص بها او انها تفككه كما تشاء. انك تجد الانسان والزمن يسيران متوازيين (ولكن رغم هذا فانهما غير متقاطعين). . بل ان وعي الشخصية في روايته يتحدد من خلال الزمن الذي تتعامل معه على نحو جارح وعنيف في كثير من الحالات والمواقف، فكأنه سيف تسعى الى قطعه قبل ان يقطعها لأن العلاقة في الأساس هي علاقة صراع (بالمعنى الذي سبق).

واذا كان من حق (مؤرخ الأدب) ان يكون حيادياً وهو يتحدث عن قضية من قضايا الابداع، فان المبدع منحاز أصلاً الى فنه. وعلى هذا فان موقفنا منه ينبغي ان يكون محاولة اكتشاف، اكثر منه بحثاً عن مقتربات نظرية لعمله. .

فالمبدع يتحدث، حين يتحدث، انطلاقاً من تجربته، وكل فكرة يطرحها، وكل رأي يقول به انما هو عملية «تأمل» في كتابته، وما يتولد عن هذا التأمل من وجهات نظر ومفهومات. اي انه يقول مايقوله انطلاقاً مما هو عليه. كذات مبدعة مغايرة - بالضرورة - لغيرها، بحكم مالها من آفاق رحبة هي مجالي المبدع، كما هي مجالي الابداع. فهو ان كان يكتب بين الكاتبين، ويتكلم بين المتكلمين. . فأنه في الحالتين - الكتابة والقول - يعلن عن تحيزه، ويؤكد خصوصيته.

ومن هنا فان الحديث عن المبدع، او معه يعلن عن اشياء كثيرة:

- ان الكتابة الابداعية ليست «قيمة مجردة». .

وان الكتابة الابداعية تؤكد نفسها في التأريخ، ولاتقع خارجه. .

- والكتابة الابداعية الحقيقية هي أسلوب حياة، وطريق وجود. . .

من هنا لم تعد للأشياء تلك النهايات المحددة عند المبدع الأصيل. . وهذا مايمكن قوله، وبالثقة كلها، عن الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا. . . فهو، كفلسطيني، يكتسب عن فلسطينيته عمق الانتماء الى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذراً يمتد عميقاً في الأرض والتأريخ، مجابها النفي والاجتثاث. ولعل هذه هي المدلولات الأكثر وضوحاً في كتاباته. .

ومحاورة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا هي محاورة لعالم خصب، وتعميق لاكتشافاتنا آفاق هذا العالم. فالأسئلة حين تطرح عليه إنما تستنير بتأريخ من الابداع. تاريخ له حقائقه الكثيرة التي تتجاوز «الدلالة الاسمية» لها لتكون «أثراً» يرسم «أفقاً» من آفاق الابداع في هذا العصر.

هذا «الافق الابداعي» يطرح حقيقته. . . كما يطرح جوانب من

اشكالية الثقافة العربية الراهنة. . . وهي اشكالية معقدة، تتداخل عناصرها وتتفرع. . فعلى أي نحو تتمثل هذه «الاشكالية» لجبرا؟ انه حين يتأمل فيها يرى أن:

ـ هذه الاشكالية تتمثل في ان للمثقف العربي شعوراً أو وعياً بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره، ولكنه يعجز عن اعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ، لعدم تيسر المصطلح الذي هو في بحث عنه وفي حيرة من اتجاهه. .

ولأن الزمن العربي المبتلى بالفواجع المتلاحقة لايمكن ان يبقى ساكناً في خضم من «أزمان» اخرى تحيط به، وتكاد تكون مدومة حوله. . . ولأن على هذا الزمن ان يجد وسيلة للتناغم مع الازمان الاخرى كي يقي نفسه مغبة السقوط والانكسار، فان المثقف يجد تناقضاً حاداً ومؤلماً بينه كجزء من زمنه، وبين الازمان التي تفرض عليه حركة لايستطيع أن يواكبها. وهنا السر في هذا الاشكال. . فهل يكون الحل في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدر لايمكن اختراقه، ام يكون الحل في ايجاد القدرة على استيعاب الايقاعات الاخرى بشكل من الاشكال؟

× انت واجهت هذه الاشكالية في زمن مبكر من طرحها على واقع الثقافة العربية. . .

ـ واجهت هذا الاشكال، أولاً، كأمر صادم، محير يكاد يبعث على اليأس القدرة على معالجته. ثم كانت المحاولة لفهم هذا الاشكال والنفاد الى حقيقة عناصره، أملاً في ايجاد الحل الذي ينهيه ويمهد لفهم القضايا الانسانية الأكبر التي لابد ان يستدرجها مثل هذا الحل. .

لم يكن هذا السياق سياقاً انسيابياً يعتمد التوالي، بل كان ضربا من جدلية مستمرة في طرح الموضوعة ونقيضها، والمطالبة بالدمج بينهما والخروج بموضوعة لاحقة. .

هذه التجربة الجدلية كان عليها ان تكون حية في الذهن والوعي معاً، لكي لاتجمد عند طرح نهائي. واغلب الظن ان المثقف عندما يبلغ ذلك الطرح (لموضوعة ما) الذي يقف عنده كأمر نهائي يخضع للاشكال عوضاً عن مجابهته، ويعود راضياً الى البدايات التي كان المفروض به ان يكون قد انطلق منها واستنفدها. .

× مثلاً؟

ـ انظر الى (الشعر الجديد) وعودة بعض الشعراء اليوم الى الاشكال التي تجاوزتها هذه التجربة بتمردها عليها قبل اكثر من ثلاثين سنة. والشعر مجرد مثل واحد، لأننا نراه بين ايدينا في صيغ صريحة تنشر كل يوم. اما القضايا الثقافية والفكرية التي يصعب تبينها بهذا الوضوح فهي كثيرة جداً. وتمثل لدى الذين يرضون بالعودة الى البدايات اعترافهم بالنكوص امام الاشكال الثقافي الكبير.

× انت شخصياً بدأت أول مابدأت بالاهتمام بحل هذا الاشكال عن طريق الدراسة والنقد. . . ثم وفي السنوات الاخيرة (منذ اكثر من عشر سنوات) تضاءل هذا الاهتمام منك لينصب كلية في حقل الابداع الروائي فهل وجدت انك قلت في النقد والدراسة ما أردت ان تقوله، ثم توجهت الى الابداع لتقوله من خلاله؟

ـ أنا حتماً لم اقل في النقد او الدراسة الا الجزء القليل مما اردت ان اقوله، ومما تماثل في ذهني، رأياً أو موقفاً. ولكن كانت قضية الابداع منذ أول نشأتي تلح علي بحيث تستأثر بجزء كبير من همي وتفكيري، ولاتتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة مالدي من رأي بشكل نقدي او دراسي. .

اذكر انني ايام دراستي الجامعية كنت اكتب بحثاً كل اسبوع للاستاذ المشرف في موضوع ادبي يقترحه علي. . وكان في كل مرة تقريباً يدهش لبعض ما أقوله. . لبعض ما أكتب من رأي. . . لأنني لم اكتف باعادة ماقاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث وكان يسمي هذه الناحية من كتاباتي أو دراساتي الاسبوعية هذه بـ «الناحية الجبروية» ـ نسبة الى اسمي ـ الى ان ادرك بعض ماكنت اعانيه من معالجة للاشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلك الايام، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة اجنبية كبيرة (كيمبردج) تعج بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر.

فيما بعد وجدت ان الابداع هو الذي سيحسم الامر بالنسبة لي، وليس مجرد التأكيد على الرأي على خطورة ذلك. ولربما وضعت أنت أصبعك، في كنه تجربتي الأدبية التي مر عليها الان اكثر من اربعين عاماً. . .

هذا التراوح الحار، العطش، المبرح، بين ان يفهم الانسان عقلانياً قضية ما، بالنقد والتحليل وبين ان يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الابداع الذي يجب ان يكون هو موضوع النقد

والتحليــل. ولعلني، حتى هذا اليـوم، أجـد نفسي مأخـوذاً بهذا التراوح الذي هو في النهاية ما انجزت وما أرجوا أن أنجز.

هل يكـون ابـداع المرء دائـماً تطبيقاً لنظرية مسبقة هي خلاصة دراســة وفهم ومـوقف حضـاري معـين، ام ان النظـريـة هي، في حقيقتهـا دفـاع وتعليـل وعقلنـة لابـداع يتفجرعن اعماق النفس، رافضاً السيطرة العقلانية المسبقة؟..

هذه كما ترى، جدلية اخر. ولربما كان الأمران واردين. فما من شك في انهما متصلان بشكل وثيق.

اخلص من هذا لأقـول: انـه ليس هنـاك «تطبيق» واع ومقصود لأمر تبلور ذهنياً في وقت سابق، والاّ لكان المبدعون كثارا كثرة حاملي النظريات والآراء المسبقة....

× في ضوء هذا هل استطيـع القـول ان في حيـاتك تناغما، فكريا ونفسيا، بين ايقاعات هذه «التعددية الثقافية» التي تتداخل، والتي اريد ان احصرها في: الكتابة النقدية، والابداع الروائي، والترجمة؟

- **نعم نستطيـع ان نقـول ذلك. فالناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخـرى، والـواحـدة منهـا تغذي الأخرى. فحتى الترجمة كثيرا ماتكــون لي وسيلة لتجنب الاختنــاق، اتنفس من خلالهــا من جديـد، بالضبط كمـا تجعلني الـروايـة اتنفس من جديد، وكما يجعلني النقــد. ولكنت اجـد نفسي شقيـا لو أنني، بشكـل ما، حرمت من هذا النوع التعددي من النشاط الذي كان، منذ البداية محفـزاً على الاقبـال على الحياة، رغم كل مافي الحياة من بشاعة وألم وفـاجعة. وأراك استعملت كلمة «تناغم» وانت تعلم ان هذه الكلمــة من الكلمـات الأثيـرة لديّ. وهي بحـد ذاتهـا، توحي بالتعـدديـة، حيث يكـون في كثـرة العنـاصـر تشديد على الروعة النـاجمـة، حيث لايشـح الصـوت على الأذن بأحـاديـة هزيلة، ويغتني الصوت ويزداد غزارة بتعدده المتناغم..**

طبعـا قد يكـون التعـدد غيـر متناغم. قد يكون التعدد نشازا يجـرح الأذن، ويفـرى العصب. وهـذا أيضـا أمـر وارد وخطـر ممكن عندما يدخل المبدع مجازفة تعددية..

غيـر ان السعي الحقيقي هو دائمـانحـو دمـج المتناقضات.. دمـج العنـاصـر التي تحمـل امكانات النشاز، بحيث يقضي على التنــاقص، ويحـّول النشـاز الى تنـاغم عميق، غامض لعله قريب من تجربة الصوفي للحلول الكونى. فأنت ترى ان البحث عن التناغم في التعددية ليس تحايلا على التجربة، بل هو مجابهة رأسية لها لا حتوائها واستخراج اقصى معانيها الممكنة.

× ولكن، قل لي: أي معنى تجـد لحيـاتـك كونـك كاتبـا، وكاتبا مبدعا في العصر؟

- **هذا سؤال مخيف وكبيـر لأنـه يطـالب المرء باعادة النظر في كل فعـل قام به، وكـل رأى عبـر عنه، ولكنني سأجازف وأقول: انني لولم اكن كاتبـا في هذا العصـر لكان اجدر بي ان لا انتمي اليه.. ولكنت، حينئذ، كمية مهملة أخرى سلبت العقل والادارة..**

الكتـابـة عنـدي هي انتصـاف لنفسها. ولو لم يكن هناك معنى نريـد اقتـلاعـه من قلب الكينونة عن طريق هذه الكتابة التي هي، في نهـايـة المطـاف! تأمـل الذات في الكون لكن من الممكن، حينئـذ، أن ابـقى دون ان اكتب. غيـر ان هذا الــذي في قلب الكينـونـة يغريني ويمتحني.. يمتعني ويجرحني ولا اجد لنفسي الاّ الضرورة الواحدة التي تدفعني دوما في اتجاهه. ان اكون كاتبا في هذا العصـر هو أنني منطلق نحو بعض من اعماقه باتجاه عصر قادم. ولا اكتمك ان هذه كلمات كبيرة تصيبني، احيانا بالرهبة والفزع..

× اذن الكتابة عندك، بهذا المعنى، هي تاريخ ودلالة في التاريخ..

- **بل قد اقـول: ان الكتـابة عندي هي حياة ودلالة في الحياة. اى انهـا العيش بشكـل مضـاعف وغزير وملح.. ودلالة على ان هذا العيش الغزير ممكن دائما، ولكنه لايتحقق دائما لكل من يريده. وربمــا تقــول ان التأكيـد على الحيـاة هو التأكيـد على دلالتهـا التأريخيـة باعتبـارهـا تيـارا فائضـا، متـواصلا يجمع بين الازمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها، كما يجمع ايضا بين حيوات الافراد كلها. والكتابة انما تستقي من هذا كله وتصب فيه، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو ايضا.. فالتاريخ، كما تعلم، ليس هو الحدث فقط.. انما هو الحدث مرويا ومعادا تركيبه في صيغ من الكلمـات الملأى بالعـلاقـات القـائمـة بين المعـاني. اى ان التـاريـخ هو الحـدث داخل في صيغة اللغة. ولن يوجد الآ عن**

طريق اللغة . والكتابة انما تحقق ضربامن التاريخ ، وتوجد دلالاته ، لأنها التعامل الأبهى والأروع اللغة . .

× في هذا السياق، على اى نحو تتحدث عن علاقتك بالواقع اليومي ؟

- علاقتي بالواقع اليومي وثيقة ومتعددة الاطراف دائما . انا لست مجرد كيان منفصل عن الكيانات التي تجعل لوجودي معناه . ولذا فان علاقتي بالواقع اليومي هي علاقة بضميرى وضمير مجتمعي، وضمير أمتي، وضمير الانسانية كلها . .

يخيل اليّ ان المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في آن واحد . . . والكاتب هو الذي وهب المقدرة الغامضة على الوعي بتلك المستويات كلها في آن واحد، كما وهب تلك اللجاجة الفكرية التي تلح عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعا في كل لحظة . .

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي؟ أم انها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الاولي الواقع اليومي هو وقائع ، والحقيقة الآنية حقائق، والاحساس الآني هو أحاسيس لايضبطها الزمن، والحياة على هذا النحو، لابدّ لها ان تكون ايضا ملأى بالألم وحس الفاجعة كما تكون ملأى بالحب بأشكاله التي لاتحصر.

× ومن ارتباط هذين البعدين، ماهويومي بما هوحياتي - تاريخي، يتكّون «البعد الروائي» الجديد عندك - وهو ماتتبناه روايتك . .

- بالضبط . فأنت ترى انانفي النهاية صنع افكارنا، وكأن الانسان اذيعيش على نمط ما ، فهو انما يعيش ايضا خيالاته وابتداعاته التي تصنع هذا النمط . انها حكاية البيضة والدجاجة من جديد : من سبق من . .

× ولكن حياة المبدع تثقل باستمرار بما هومن خارج الابداع . فهناك من يلقي على الروائي مثلا مهمات اكبر بكثير من مديات الرواية، فيريدها اعادة ابداع للواقع وللحياة، ويحملها بما هو من خارجها، أوممـا هومن اختصاص انواع أخرى من المعرفة : التاريخ، والانثربولوجيا، وعلم النفس . . الخ . . .

- هذا النوع من المطالبة، في نظري يدل على جهل الذين يطالبون به، ولايدل قطعا على فهمهم للفن الروائي . . بل لايدل على حبهم لهذا الفن، أو حتى معرفتهم به .

يبدو اننا اذ نعيش في فترة شديدة الحيرة، كثيرة التساؤل، حيث الطرق متاهات، وحيث المؤشرات كثيرا ماتؤدي الى غير ماتشير اليه ، يتبدى في الناس توق الى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم اشبه بالموحى عند البدائيين . . يذهبون اليه بأسئلتهم فيجيب عنها . . يذهبون اليه بأعبائهم فيرفعها عن كواهلهم . . يذهبون اليه بحيرتهم فيدلهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم . انه توق بدائي وعميق في النفس الانسانية، وهو شديد الحضور، بشكل خاص في الازمنة الصعبة . .

ويبدو ان الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب، عن حق او عن غير حق، هذا التوق في الناس فبينما يقبل بعضهم على مايكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الآلام النفسية، او كوسيلة لانقاذ آني من هذه الآلام، راضين بما ينالونه من الرواية، نجد ان البعض الآخر، الأكثر تأكيد على تساؤلاته وحيراته، يطالب الروائي بما لايمكن لفنّه ان يحققه من اجوبة، وهي اصلا اجوبة قد يطلبها هؤلاء من اشكال المعرفة الأخرى، كالسوسيولوجيا وعلم النفس والتاريخ والفلسفة والاقتصاد . . الى آخر ماهنالك من اشكال للمعرفة . اى ان هناك مطالبة خارجة عن الصدد بالنسبة للفن الروائي ولو ان الرواية منذ ان روي اول انسان حكاية على اهله ذويه! واهل حيّه او قريته، هي رجوع الراوي من عالم مكتظّ بالأحداث والأفعال والبشر لايراه الآخرون، فيعرضه عليهم بأقساط يتسنى لهم فهمها وتخيلها لكي تغني حسهم بانفعالات الحدث والفعل والانسان، وبالتالي تجعل نوعا من الحكمة اقرب الى تناولهم في معالجتهم امور حياتهم، اى ان الرواية مهما كانت مسلية، او مشوقة، او مثيرة فانها تحمل في تضاعيفها بذرة الحكمة ايضا . . هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يحاولها المرء، وهي بذرة مهيأة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقاها .

اما ان تطالب الرواية بأن تكون بديلا لأشكال المعرفة الأخرى، او وسيلة تتنبأ بيقينات المستقبل، فانك تطالب بما ليس من شأنها . . . فهي في النهاية انما توحي وتنذر بدورها التساؤلات،

ولكنها لا تستطيع، ان تأتي بالاجوبة القطعية. . ولو فعلت لكانت ضحية المباشرة، ولبطلت ان تكون فنا.

× هناك ملاحظة على ابطال رواياتك: إنني أجدهم محكومين بالوعي: الوعي بمشاكلهم وبما حولهم. . وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها او تواجههم، غالبا مايكون هذا الوعي مصدر شقاء لاعامل سعادة او بهجة في حياتهم. ترى لم يحصل هذا كله وعلى هذا النحو؟

- قال الشاعر بايرون، وقال آخرون غيره من قبل ومن بعد: «ان المعرفة ألم». . واضافوا، تعزية للنفس: «وان الألم حكمة». .

اذا كان أشخاصي محكومين بوعيهم، فوعيهم نوع من المعرفة، وهو حتما نوع الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة للتغلب عليه، او الرضا به. وهذا يؤدي بهم حتما الى ضرب النشاز مع اقعهم. لايمكن للشخصية ان تتمتع بعمق يستحق التأمل الاّ اذا كان لها مثل هذا الوعي الذي تذكر في سؤالك. . . وابطال رواياتي اذا تخلوا عن وعيهم فقدوا حقهم في الوجود في سياق القصة التي يعيشونها.

قد لاتتبين ملامح الشخصية حتى في حياتنا اليومية ناهيك عن السياق الروائي الاّ بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين. . والاختلاف هنا - ولك ان تسميه ان شئت، نشازا - هو رفض الفرد ان تفنى شخصيته في السيق المجتمعي العام، والذي تفنى شخصيته على هذا النحو لايمكن ان يكون له ظل على الأرض يذكر، والاختلاف في الشخصية لابدّ ان يكون متأصلا في الوعي الذي تتميز به هذه الشخصية. . وهو وعي لاتتنازل عنه لأنه يفتح لها مسارتها، حتى ولو كانت مسارات تؤدي الى الشقاء، او البؤس. ومع ذلك فان البهجة، او السعادة هي جزء من الوعي الذي تتميز به الشخصية، والذي يأتي كالومض، ويترك اثرا كأثر شعاع الشمس يسقط فجأة من كوّة غرفة مظلمة، ثم ينقطع بانغلاق الكوة، فيغد ولظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع.

فالبهجة، او السعادة هي الزائل - ولكنها موجودة دائما طي الامكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها وتجد تبرير بقائها فيه.

الذي اراه ان ابطال رواياتي قد يكونون - كما قلت - محكومين بوعيهم، غير ان وعيهم هو الذي يجعل لالتقائهم معا على السطح معنى ان لايكونوا قد التقوا في الأعماق. . وهذا سرّ من اسرار البؤس البشري.

× هل ثمة ارتباط بين هذا المفهوم (او المعنى) وبين مفهومك للحياة، واحساسك بالوجود الانساني؟

- لابدّ ان ثمة ارتباطا ما، لااستطيع تحديده هنا وانا لاأنكر ان لديّ احساسا بمعنى الحياة المأساوى الذي يفوق المعاني الأخرى والذي أجد فيه مع الفيلسوف الاسباني «اونامونو» استزادة من الحس بالحياة نفسها. . اى ان فيه تكثيفا للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة. ولاحاجة بي الى ان أعيد القول بأن الابداعات الكبيرة تستوحي الحزن اكثر بكثير مما تستوحي الفرح . . . ويبقى الفرح لحظات من الوهج الساطع في فسحات كبيرة من العتمة.

اما الاحساس بالوجود الانساني فهو اكثر تعقيدا من ان يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم او الضوء والظلمة. . وهو الذي يجعل قضية الكتابة قضية ملحاحة ولامردّ لها.

هل تراني اعود الى ماقلت سابقا اذا ماقلت: انني انما اكتب استوضح لنفسي قبل الآخرين، احساسي بالوجود الانساني في شتى اشكاله؟

× . . وهم يبدون، دائما وكأنهم في حالة من اللا - إنسجام مع الحياة ومع بعضهم البعض. . بل وحتى مع انفسهم. .

- هناك قاعدة تكاد تكون بديهية في معظم الأدب الروائي منذ أقدم الأزمان، هي: ان القصة وليدة صراع بين اشخاص يجمعهم المؤلف على صعيد واحد ليهيء المسرح لبروز هذا الصراع. . . ويستثار همّ الانسان وفضوله عندما يرى ان ثمة صراعا قد يتصاعد ويحتدم ويؤدي الى نتائج يصعب التكهن بها. ولكن لنا ان نحدس بأنها لن تخلو من العنف، وقد تؤدي الى الموت، ذروة كل صراع.

هذه صورة مبسطة لعملية بنائية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحدثية، بالاضافة الى العنصر التركيبي في عطاء الفضاء القصصي مداه الكامل. . . وبذا يتحتم ان يوجد هذا اللا -

انسجام الذي تتحدث عنه بين الأشخاص اولا وبينهم وبين الحياة وبينهم وبين انفسهم . . والأخير له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة انسانية تؤثر في المسلك البشري بقدر ما تؤثر انواع اللا - انسجام الاخرى. ومهمة الروائي تحوى، في جوهرها مايشبه التضاد اصلا فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ويفرض على هذا التنافر شكلا من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي على العناصر المتصارعة، اشبه مايكون بخلق الهارموني في العمل الاوركسترالي، حيث تتمازج اصوات من الات متباينة تطلق انغاما متباينة، ولكنها تنسجم صوتيا في الصيغة السمفونية الكاملة. وربما كانت متعة القارىء بقدر متعه المبدع تعودّ في اصلها الى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله.

× ملاحظة أخرى: انهم غالبا مايكونون الشاهد والضحية في وقت واحد . .

- قد تعود هذه الظاهرة الى نوع الرؤية التي تثير انفعالات الكاتب تجاه الحياة، اذ يرى الأفراد شهودا وضحايا معا. ويذكرنا هذا بقول الشاعر بودلير: «انا الجلاد وانا الضحية . . انا الجرح وانا السكين». وقد يسترسل المرء في تأمله ليرى ان عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي - على حدّ قول المتصوفة - «مجمع الضدّين». ولا يستبعد ان يكون ذلك جزءا من الحس المأساوي للحياة الذي تحدثنا عنه قبل قليل. .

× ولكن قل لي: هل انت تذهب في هذا من الحلم الى الواقع، ام ان العكس هو مايحصل - اي انك تسير بالواقع الى مدارج الحلم؟

- لو راجعت بحثا لي عنوانه «الفن والحلم والفعل» لوجدت جوابا كثير التفاصيل عن هذا السؤال بالذات، خلاصته ان الحلم والواقع متبادلان، وباستمرار. . ويغذي الواحد منهما الآخر عن طريق الفن. .

× انت هناك كتبت بحثاً. . بينما أنا هنا أبحث عن نوع من «الشهادة الذاتية». . .

- عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته، هل كان صاحب حلم ام صاحب واقع، ام انه كان صاحب الاثنين معا؟ واين يبدأ الحلم، واين ينتهي الواقع؟ اذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي اليومي في مدينته ويتوق الى ركوب البحار التي يعلم انها ستأتيه بالأهوال. . هل كانت حياته المدينية هي الواقع ومغامراته هي الحلم؟ وعندما يعود من المغارة كل مرة محملا بالذهب والجواهر. . هل كان يعود من الحلم الى الواقع؟ انه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره، لأنه فن صنع الحلم والواقع معا، بحيث يتعذر عليه ان يفصل بين الاثنين. وكلما روى قصة احدى رحلاته فهو انما يدمج - عن طريق الفن - الحلم بالواقع، او الواقع بالحلم، لكي يستطيع البقاء حيثما هو. لقد اصبحت حياته محصلة القوتين معا. . وقصصه هي الدليل على ذلك.

لعل كل روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في اثناء عيشه اليومي من ساعة الى أخرى، ومن يوم الى آخر، يفعل في حقيقة الأمر مافعله السندباد. . ولابدّ له من ان يفعل ذلك. . بل ان روائيا كبيرا كـ «مارسيل بروست» يقول انه يرى ان حلمه أشدّ واقعية في حياته من الواقع نفسه.

× بهذا المعنى هل استطيع القول عن كتاباتك بأنها تسعى الى ان تكون «فعل يقظة»، حسية ونفسية، تدفع بها الى عالم قارئك؟

- كل ما استطيع ان اقوله عن كتاباتي هو أنها محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معا. .

يتحدث الكثير من نقاد الرواية الأيام عن «حقائقية الخيال الروائي» و «خيالية الحقائق الواقعية» تأكيد اًعلى الدور الممكن للرواية في حياة كل انسان يقرأ. فالرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسية والنفسية معا، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله. . بكل خلجة يختلج بها كيانه. انها في النهاية دعوة الى وجود اشد غزارة وحياة اشد حرارة وجيشانا. وهنا لم نتطرق بعد الى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه الى المناطق المظلمة من تفاعلات المجتمع، دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو، المتماوجة دوما بالفرح والعذاب. . بالنشوة والألم.

× حين اتأمل في ماكتبت اجدك تؤكد على ان الكتابة جذرية وراسخة في حياتنا. . او أنك تجعل منها مايمكن ان يكون مؤشرا

لشرعية وجودنا في هذا العالم: تنظم علاقتنا به على نحو غير تقليدي . .

- **المهم في سؤالك ربما يكمن في الكلمات الأخيرة: (تنظم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي). لا أذكر من الذي قال - أو إنْ كنُت أنا القائل - الكتابة بحد ذاتها، عمل ثورى. ان الكتابة طريقة لاعادة النظر في التجربة الانشانية كلها، بدءا من الذات وتعقيداتها، وانتهاءا بالعالم وتعقيداته . .**

فاذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم - وهي مبرر الحياة الأول والأكبر - فان الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوما بتحرك الذات وتحرك العالم معا . .

بهذا المعنى - على الأقل بالنسبة اليّ - فان الكتابة تصبح اكثر من ضرورة. انها الرئة التي يتنفس بها المرء والتي اذا انقطعت أختنقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم . .

رب قائل: ان الانسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويثري ويفقر من خلال تحركه في العالم دونما حاجة الى القلم والورق وما من شك في ان الأكثرية العظمى من الانسانية انما تفعل ذلك بالضبط. غير ان هذه الأكثرية لاتهمها الكشوف التي ماكانت الحضارة ممكنة بدونها، والتي لم تأت إلا عن طريق القلم والكتابة على ايدي أناس كانت لهم هي الشرعية الأساسية التي يحيون بموجبها. ولذا فليس غريبا ان نقول: ان حضارة الانسان انما بدأت بالكتابة. وقبل ذلك كانت الحياة بقاء لايتراكم بمعانيه، وانما هو بقاء رغما عن الطبيعة او رغما عن الطبيعة أو رغماً عن الذات نفسها . .

عندما استطاع الانسان ان يكتب استطاع لأول مرة ان ينظر اعماق نفسه، وبالتالي في اعماق الانسان الذي اخذ يصنع الحياة لأول مرة وفي اعماق العالم الذي هو مسرح هذا الانسان ويطالبه بالحركة المستمرة، فيزيائيا او ذهنيا، لكي تتراكم المعاني في وجوده وتنتفي عبثية الحياة.

فالكتابة عندي كما ترى هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الانسان في معظم احيانه. ومن هنا مشروعيتها، بل من هنا قيمتها الثورية اذا كان لثورة عقل الانسان المستمرة ان تضفي بهاءا مستمرا على الوجود في عالم يعج بالتمزيق والفوضى . .

× ومن هنا ما جعلته لها من جمالية تتوهج بهذا السمو المعرفي والموقفي الذي يتمثل في كتاباتك؟

- **أرجو ان تكون النتيجة كما تقول، لأنها هي بالضبط بعض ماانا اسعى اليه، ولاأدرى كم احقق منه . .**

لايكتب المرء وفي ذهنه مناهج مسبقة. انت تعلم اننا نكتب مدفوعين بقوى داخلية لاحيلة لنا بها وان الكثير مما يتقاذف من الذهن على الورق من هذا الغليان الداخلي يأتي دون ارادة واعية من صاحب القلم نفسه. ولكن لابدّ ان لهذا الذي يتكامل في النهاية على الورق من صلات نابعة عن التجربة والمعرفة، او ماشئت هذا بالاضافة الى ماقد يتراكم في ذهن المبدع وراثة عن اسلافه، دونما محاولة واعية منه . . . اذ ماالذي يجعل فتى لايكاد يتعلم اوليات اللغة صرفها ونحوها، ولايكاد يسيطر على بضع مئات من المفردات حتى تجده يريد ان يستخدم هذه المفردات في قول ماقد يكون قيل سابقا مرات ومرات. والفتى لايدري الاّ انه يجد بعد مدة انه بتكراره لتجارب الانسان عبر العصور التاريخ بقول مالم يتحدد بالضبط بالصيغة التي تحددت بها اقواله. اى انه رغم صغره في السن وبالتالي في التجربة فانه يقترب ولو قليلا من ذلك العالم المسحور والعصيّ الذي تتحقق فيه الأفكار الكبيرة . .

ماالذي يجعل فتى كهذا يقوم بمثل هذه المحاولات بينما لايقوم احد من اقرانه بمحاولات مثلها؟ وبينما يؤثر اقرانه لعب الكرةّ والقفز العالي، والتدخين سرا والتحايل على الواجبات المدرسية. . قد يشاركهم صاحبنا في هذا كله ولكنه يبقى في سره متوهجا بامتلاكه قدرة يكاد يعجز عن الحديث فيها. فتجد شاعرا ينبغ فجأة في محيط خال من الشعر.

وعندما تأتي المعرفة مع احتكاك الفتى بالبشر. . مع الآلام التي سيجابهها كل يوم. . مع الأفراح واللوعات التي لن ينجومنها والخيبات التي تهدد بتحطيمه - أو هكذا يتوهم - فإنّ موقفه يتأصل في ضرورة الادراك الذي لايمكن ان يأتيه الاّ عن طريق الكلمة المكتوبة. . والكلمة المكتوبة هي الأميل دائما الى ان

تكـون من أسـرة جميلة، واغلب الظن ان تشهّي الجمال عند هذا الفـرد يجـد منطلقه في الكلمات تجعل فن الأضداد، بالنسبة اليه جمالا لايستطيع استخلاصه لكي يبقي على عافيته الذهنية وقدرته على التغلّب. . وهي القدرة التي ستجعل من كتابته قيمة ثورية.

× ان تختار الابداع طريقا في الحياة فذلك يعني ان الوجدان - وجدانـك - قد حدّد اختياره. فأية ابعاد تريد ان تمنح نفسك من خلال هذا الـوجـود ومن خلال هذا الاختيـار؟ وايـة قوة تريـد ان تمتلك في الحياة من خلال ماتبدع؟

- أمـا أيـة أبعـاد أريد أن أمنح نفسي في هذا الوجود من خلال هذا الاختيار فهذا أمر لم يخطر يوما ببالي ولا أظنّه سيخطر أبداً. أنا لا أمنح نفسي (لاأريد ان امنحها أبعادا قد توجد في ذهني كأمر يمكن الحـديث عنـه. . انما أنا أريد ان أعطي نفسي حقّها في ان تنمو على النحو الذي قدرلها دون ارادة مني في اول الأمر وبارادة مني فيما بعد في عالم يميل الى الخنق ومنع الأوكسجين، بحيث يصبح نموّ النفس - مهمـا تكن المعـاني هنـا سايكـولوجية وفق مصطلح السايكولوجيين - اشبه بالصراع منه بعملية غرس وايناع. وللنفس عنـدئـذ ان تأخـذ بعـادها، كما تأخذ الشجرة ابعادها في ارسـالهـا أغصـانهـا ذات اليمين وذات اليسـار، وضرب جذورها عميقا في كل اتجاه. .

وأمـا القـوة التي تذكرها في سؤالك فانها ايضا أمر لم يخطر لي ببـال ولن يخطـر أبدا. . فمن خلال مايبدع الانسان قد تتحقق قوّة مجهولة الصيغ ولكنها ليست بالضرورة ما يبتغيه صاحب الابداع فالقـوة في هذا السيـاق لاتتعـدى العـافيـة الـروحيـة التي تستطيع مجابهة العدوى - عدوى الأوبئة التي تهدد الانسان في عقله وروحه.

أكـاد أقـول: انهـا تلك القـوة التي يتغلب بهـا المرء من خلال ابداعه على اليأس واليأس شيطان حقيقي، غوايته للنفس مستمرة وتتطلب مقـاومتـه عزيمة لاتتأتى بسهولة. أما اذا تحقق اليأس فان الابداع يكون قد مات. .

× وحين قررت ان تكتب وان تبني أسطورتـك الابـداعية اية فكرة كانت تسيطر عليك؟ ماهو أقصى ماكنت تريده؟

-والله لست أدري. . . لأنني لم اكن أفكـر بالنتيجـة بقـدر ماكنت أفكر بالأوليات. كنت أريد ان اروى عطشي او أشبع جوعي دون ان افكر باللواحق. لقد كانت الكتابة منذ أول يوم حاجة ملحة. . وبـالانصيـاع لهـذه الحاجة كنت أدفع عن نفسي المزيد من الألم لعلك تلاحـظ تردد كلمـة (الألم) في هذا السيـاق وهو الأمر الذي ابتلى به كل من كتب، ليس غريبـا ان يتحـدث شعـراء العرب في العصـور السـالفـة عن الشيطان يركبهم ويحثهم على القول. ثمة شعـوربـالنـزول الى الطـرق الوعرة والأعماق المظلمة التي تهدد بالسقـوط وغيبـوبـة الـوعي. . ثمة شعور بالنزول الى هذا الوادي الـرهيب يحتم على النـازل اليـه، اويحتم عليه شيطانه المتشبث بظهـره ان يلجأ الى الكلمـة التي بسحـرهـا ستنقذه، ولو مؤقتا من هذه الفجاج المظلمة الرهيبة. .

هذا هو بالضبـط ماشعـرت به عنـدمـا تكاملت لدي قدرة تجاه الكلمة وانا بعد دون العشرين. . وهذا هو بالضبط ما أحس به كل يوم من ان الكتابة هي اولا وسيلة انقاذ لكانت الحياة لولاها جحيما لايطـاق. . واذ ينقـذ المرء من هذا الجحيم فانه يحقق معجزة في جعـل هذه الـوسيلة تمتـد سلّم انقـاذ للآخـرين ايضا وتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه مايؤكد على الحياة وليس على الصوت. .

كانت هذه الفكـرة حصيلة احـاسيس مبهمـة جعلت تتضح مع الـزمن عن طريق الكلمـة نفسهـا. أمـا أقصى ماكنت أريد فهو ان يبقى للكلمـة وهجهـا بعد ان تكون قد أنقذت نفسي من غمرتها، وأن تكـون قد وقعت في سيـاق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه. فمن ناحيـة كانت الكتـابة عندي نوعا من العزلة التي لابدّ منها عن تجـربـة العـالم. ومن ناحيـة كانت النقيض بالضبـط: نوعـا من الانخراط العنيف في تجربة العالم بالذات. .

ومـا يتحقق للمـرء بعـد السنين الطـويلة من هذه المعـانـاة مع الكتابة قد لايكون مافكر به المرء في أول هذه المعاناة ولا أحسب أنني في يوم من الأيام كنت أحدد لنفسي غاية تتحقق مما أكتب. . سوى الشهرة التي كنت في حداثتي اتصور أنها شيء مهم. . وقد صححت لنفسي هذا التصور، وتخليت عن هذا الوهم منذ زمن بعيد.

× وماذا حدث الآن؟ هل حققت النجاح الذي توخيته؟

- هل حققت نجاحا ما؟ هذا مالا أتساءل به تجاه نفسي ابدا. واذا كنت أحاسب نفسي على ماحققت فأنا انما أحاسب نفسي على ماكتبت بالذات. هل ان ماكتبت يفي بحاجتي؟ هل ان ماكتبت يثير الأسئلة التي كنت أريد دائما ان أثيرها؟ وهل يهيء اجوبة كافية اقنع بها؟

مازلت أشعر ان ماحققت ليس الأجزاء من الحلم الذي كان يملأ عيني ايام الصبا. ولذا تراني كلما انتهيت من كتابة ما أتطلع لا الى الوراء، وانما الى المنظر الذي يجابهني مرّة أخرى والذي لم أتناوله بالوصف والتحليل بعد. هذا القلق المستمر تجاه ماهو آت هو ماحققت من كتابتي. لم أشعر يوما أن لي أن أستلقي على قفاي وأستريح لأنني قلت ماكنت أريد ان أقول. شكسبير وحده استطاع ان يفعل ذلك. وأنا كثيراً ما أتامل فيه وأعجب مجدداً كل مرة من هذا الرجل الذي ماكاد يبلغ السابعة والأربعين من عمره حتى وضع القلم عنه جانبا وهجر المدينة الكبيرة التي استهلكت ميعة شبابه وعنفوان رجولته، وعاد الى بلدته الصغيرة مطمئنا - فيما يبدو - الى أنه ماعاد بحاجة الى ان يرسل القول المذهل لكي يحقق لنفسه راحتها. واستطاع ان يعيش خمس سنوات أخر عيشة رجل محترم لم يكتب فيها حسب مانعلم كلمة واحدة...

هذا مالايتحقق لي. كما أعتقد أنه نادرا ما يتحقق لأي كاتب آخر. ولو أني كنت كتبت، كما كتب شكسبير ستا وثلاثين مسرحية وعددا كبيرا من القصائد وانا دون الخمسين ربما كنت أفعل مثلما فعل شكسبير..

غير أن حياتنا اختلفت، والايقاع فيها تغير عما كان عليه في عصور مضت. لا أظن ان تلك العصور كانت أقل امتلاءا بالنكبات والمآسي والصراعات السياسية والاجتماعية. غير ان عصرنا اشد حدة في ذلك كله وأشد تمزقا في ذوات الناس فيه. ربما لشدة الحاح وسائل الاعلام التي تجعلنا دائما في المركز من نكباتنا القومية والاجتماعية وفي الوقت نفسه على تماس شديد بنكبات المجتمعات الأخرى. وهذا مايجعل حياتنا اكثر قلقا واكثر تحفزا وأكثر ألما وفجيعة. ولعل هذا كله يحتم على المبدع أن يبقى دائم الصلة بقلمه دفاعا عن الانسانية اينما كانت، من ناحية.. ودفاعا عن انسانيته في غابة تتوالد فيها الوحوش بكثرة مذهلة من ناحية أخرى.

× ان يشعر المرء - المبدع - بضرورة التوقف عن الكتابة والقول أمر معروفة أسبابه. لكن ان يشعر المبدع انه يحتاج سنوات وسنوات بعد كل الذي كتب وحقق، ليقول أشياء أخرى - كما حدث لكازنتزاكي مثلا، الذي أعلن لزوجته وهو على فراش المرض قبل موته أنه يحتاج عشر سنوات أخرى من العمر ليقول ماعنده - فعلى أي نحو تحسّ هذا؟ وماهي منابع هذا الاحساس عندك؟

- كلما انتهيت من عمل أدركت ان لدي الكثير مما لم أقله بعد، وانتظر الفرصة للبدء بقول هذا الذي لم أقله، فابدأ عملا جديدا. وعندما يشتد بي خوف داخلي - لعل هذه هي المرة الأولى التي أعبّر فيها عنه - وهو أنني قد أنتهي قبل ان أنهي هذا العمل. وتراني اترجّى أن يتاح لي من العمر مايكفي لأن انهي هذا العمل، ولن أهتمّ بما سيحدث فيما بعد.

غير أنني عندما تتاح لي الأشهر والسنون الكافية للانتهاء منه، يعاودني الاحساس القديم اياه من انني مازلت لم اقل الا القليل مما عندي، فأترجى ان يتاح لي قليل آخر من العمر لكي أنجز ما لم أنجزه حتى الآن..

لست أدري ما اذا كانت هذه لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبرر طلبه التريث في هذا العالم بحجة الابداع. لكنني أشعر ان الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما اريد أن أقوله، لما همني ان هي افلتت من يدي.

وهكذا اجد ان العلاقة بالعالم او بالوجود هي علاقة حاجة للمزيد من الابداع. واذا انتفى الابداع لايهمني اذا ما انتفت العلاقة. ورحم الله (سيبويه) يوم قال: «أموت وفي نفسي شيء من حتى»..

لا اظن أن ثمة مبدعا لا يكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية. انه يموت وفي نفسه شيء من حتى. بل لعله شيء كثير منها. وفي أمنية كازانتزاكي ان يعيش عشر سنوات اخرى ترداد لهذه الأمنية بالضبط..

× ولكن هذا الاحساس الذي يلازمك وانت تكتب ـ وبالذات في اعمالك الروائية ـ هل وجدته ينعكس بشكل ما على ابطالك،

فيغير من مجرى حياتهم، او ينعكس على تصرفاتهم تجاه هذه القضية أو تلك من قضايا الحياة؟

ـ هذا شيء لن يقرره الا القراء أنفسهم. مهما حاولت ان اجعل ابطالي منفصلين عن رؤيتي الخاصة، فلا استبعد أنهم يعبرون عن رؤى قد تشبهها ـ هذا اذ كانت لديهم رؤى. .

كثيرا ما اتهمني النقاد بأن أبطالي يشبهونني. . ولست أدري كيف يقول النقاد ذلك وهم لايعرفون من نوازعي الداخلية الا بعض مظاهرها البادية في كتاباتي النقدية. أي أنني أميل الى لا أميل الى تصديق النقاد في زعمهم هذا، ولو أنني أعلم ايضا أن أبطال الروائي لابد ان يتلونوا بشيء من لونه. اما الشقة بين لونه الحقيقي وألوان ابطاله، فإن النقاد سيبقون في جهل بها.

ولا انكر أن ابطالي ـ او معظمهم ـ أناس أريد لهم أن يحققوا ضمن القيود المفروضة عليهم من الفن الروائي شيئا مما كنت دائما أريد أن أحققه لنفسي. . .

فهل هم، اذن، تحقيق لأمنياتي الواعية واللاواعية؟ أم انهم ينطلقون من هذه الأمنيات الى كيانات تتجسد عن طريق الكلمة، مستقلة عن المصدر الذي انطلقت منه؟

لعل حقيقة الامر تقع بين الاثنين. . ولن تقلقني الآن محاولة التأكد من ذلك، فهذه مهمة يتركها الكاتب للقراء، وهو واثق من ان القراء لن يستجيبوا لهؤلاء الابطال لو لم يجدوا أنفسهم تتمثل في تصرفات هؤلاء الابطال.

× لكنني اجد أبطالك واقعين تحت مفعول هذا الاحساس الذي يداخلك ـ احساس النهاية قبل الانتهاء من العمل ـ فهم دائما في مأزق. .

نعم، انهم دائما في مأزق هو بالضبط المأزق الذي يجد المبدع نفسه فيه كلما اعاد النظر في علاقته مع العالم، حتى ليخيل الي ان الحياة مأزق يتجدد، وفي صيغة مباينة كل مرة. وقيمة «الفعل» عند هؤلاء الابطال نابعة من نوع المأزق الذي يجدون انفسهم فيه، وهم يخشون ان يداهمهم الموت قبل الخروج منه. .

فهل ترى في ذلك كله نوعا من الترميز لمأزق الكاتب نفسه؟

× هذا ما أحسه الآن على الاقل. . وما يتأكد لي من كلامك. .

ـ اذا اكون، على الاقل، صادقا مع نفسي ومع شخصيات رواياتي.

× من الكتاب والمبدعين من يذهب الى ان صلته بما يكتب تنتهي حال انتهائه منه. اما أنت فأجدك على العكس من هذا الموقف: ان صلتك بأعمالك تبدو وثيقة. أجدها تعنيك كثيرا. . وانت شديد الاحتفاء بها. .

ـ اذا كنت قد أعطيتك هذا الانطباع، فالسبب الحقيقي هو في الحاح النقاد المستمر على اثارة الحديث، واحيانا اللغط، حول كتبي وشخصياتي، قديمها وجديدها، واصرارهم كذلك على ربط مضمونها، اكاد اقول، بشخصي انا ـ ومع ان هذا امر أرفضه دائما، وارى في النقاد خطلا متواترا في تعنتهم اذا يقولون بالتوازى المزعوم بين الابطال والافكار التي في رواياتي وبين حياتي وافكار الشخصية. يخيل الي أنني اكثر من مرة جعلت في وضع اضطرني الى اعادة النظر والحديث مكررا عن شخصيات رواياتي، حتى جعلت انت مثلا، وجعل الكثيرون يتصورون انني لم اقطع علاقتي بهذه الشخصيات بالرغم من مضي الزمن عليها. واذكر انني في اول صفحة من «صيادون في شارع ضيق» أعلنت تنصلي من ان الراوي هو المؤلف، غير ان الرواية بقيت، حتى الآن، تناقش وكأنها (سيرة ذاتية) كتبتها تسجيلا لفترة معينة من حياتي. والنقاد لويعلمون ان الشخصية التي تحمل ما يمكن ان أسميه افكاري الحقيقية هي (عدنان طالب) وليست (جميل فران) ـ الشخصية المحورية في الكتاب ـ وبالطبع حتى هذا ارى فيه دفاعا لا ضرورة له لو استطاع النقاد ان يركزوا دراساتهم على الاشخاص والمضامين ككيانات مستقلة عن المؤلف. . وهو، في نظري، الطريقة المثلى لدراستها، وليس لهم ان يتطرقوا الى سيرتي الذاتية الا بعد ان اكون قد اصبحت في ذمة التاريخ. .

ومهما يكن من أمر فإنني لا أنكر، ولا أستطيع ان انكر أبوتي لهذه الشخصيات الكثيرة التي قد أنسى أسماء بعضها الآن، ولكنني اعلم انها تجاهر بأبوتي لها. . فليس ثمة من خلاص.

× انا أقول بهذ الملاحظة وفي ذهني افكارك عن الشعر والابداع (كما في «الحرية والطوفان»)، وما ورد في «السفينة» من افكار مماثلة. .

ـ هذا أمر أتركه للقاري، مع انني اعود فأكرر: ارى ان الأهمية المطلقة هي في ما يتحقق من فن وابداع وتقنية في الكتاب بالذات، وليس في ان تكون هذه موازية، او غير موازية، لأفكار المؤلف الاخرى في المجالات النقدية.

× هل استطيع القول: ان التعددية الابداعية في حياتك هي حركات متعددة لسمفونية واحدة؟

ـ بل هي حركات متعددة لسمفونيات متعددة ـ وهذا هو المهم في ان يكون الانسان قد وزع نفسه وجمعها مرة اخرى في أشكال كثيرة ـ اي انني ارجو ان لايجد من يقرأ كتبي النقدية انه يستغني بها عن قراءة رواياتي، وان من يقرأ رواياتي يستطيع ان يستغني بها عن قراءة شعري. . وهلم جرا. فالتعددية في الصيغ، وحتى في الاجناس الادبية تحتوي، كل منها، على تعددية كامنة فيها. . وبذلك يكون الانسان قد جعل الواحد عشرة، وجعل العشرة مائة. .

× ولكن لهذه التعددية ما يجمعها: افكارا واتجاهات، وطموحات ايضا. .

ـ هذا صحيح جدا. . لأنك لاتستطيع ان تتصور ناقدا يناقض مواقفه النقدية اذا كتب رواية، ثم يناقض نفسه مرة اخرى اذا كتب شعرا. . فالصيغ جميعها، في النهاية انما تشع عن جوهر واحد، ولكنه جوهر متعدد الأوجه.

لو استطعت ان احدد هذا الجوهر بفقرة او فقرتين لم احتجت الى المليون كلمة التي كتبتها. فالفكرة هي في الامتدادات والتشعبات التي تتحرك فيها السمفونية الثالثة او الخامسة لبتهوفن لايمكن ان تلخص بنغمتين او ثلاث. يجب ان تسمعها من اولها حتى النهاية لكي يتكامل لديك الاحساس بالفكرة المنسابة من خلال هذه الاصوات كلها، وليس في السمفونية الواحدة غنى عن الاخرى، والآ لما احتاج بتهوفن ان يكتب تسع سمفونيات وعددا كبيرا من القطع الموسيقية الاخرى التي نرد فيها دائما «الفكرة البيتهوفنية» وهي تتشعب وتتعدد، وهي، في الوقت نفسه، تتصل بجوهرها الفرد.

× يخيل الي ان الشعر هو الأكثر سيطرة على عالمك، والأشد فعلا وتأثير في لغتك.٠

ـ هذا من طبيعة الامور. اذا لم تكن شاعرا، اولا وآخراً فأنت لست روائيا، ولست ناقدا، ولست مبدعا. الشعر هو السمة الأصالة في كل الفنون. واذا كانت الفنون كلها تطمح الى الحالة الموسيقية، فهي انما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها. اعزل الشعر عنها تسقطها جميعا وتصبح شيئا غير الابداع. ولعل واجب المبدع هو، في النهاية، ان يكون قد حول الحياة بزخمها وبؤسها وروعتها الى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى. وبهذا يحقق المبدع امتيازه على غير المبدع، مع ان الاثنين قد يعرفان نفس المآسي والأفراح التي هي اطار الحياة اليومي لكل انسان.

× قل لي: الى ماذا ترمي من خلال الكتابة؟ هل هي عندك حوار مع الذات؟ ام هي حوار مع العالم الخارجي؟

ـ هي حوار مع الذات. . واتصور احيانا انها حوار مع خالقي. فاذا اتفق وكان لهذا الحوار معنى للآخرين، فبها ونعمت. . واذا لم يتفق ذلك فان ذلك لن يمنعني عن الاستمرار. لاتتصور ان هناك فنانا يصارع تهاويله الا لأنه يصارع نفسه. . وصراعه مع نفسه هو الأهم من كل صراعاته من اجل وجوده.

× والى ماذا تهدف من خلال هذا الحوار؟

ـ اصارع نفسي. . استقصي دواخلها. . اتوغل في ظلماتها. . اتشرق في شموسها. وهل من متعة اعظم ودوافع اعمق من ان يستمر الانسان في ذلك مادامت اللغة تتوثب في ذهنه، ومادامت الصور تتواثب من خلال هذه اللغة في خياله؟ من خلال هذه اللغة وهذه الصور تتخلق الحضارات.

× لكن الملاحظ هو ان ابطال رواياتك غالبا ما يكونون على خلاف مع العالم، ومن يكن على مثل ما هم عليه من خلاف حاد يصل حد التقاطع لاتتيسر امامه امكانية الحوار. فالموقف مبني على الرفض، اولا وآخراً.

ـ لايتغير العالم بالاتفاق معه. انما هو يتغير بالاختلاف معه. فالرفض كثيرا ما يكون اول عملية التحول عند المرفوض بشكل قد يبدو متناقضا من حيث المنطق. اما من حيث الجوهر فان الذين غيروا العالم عبر حقب التاريخ هم دائما الذين كانوا على خلاف معه.

طبعا قد يصلبون بسبب هذا الخلاف، وقد يرجمون. . ولكنهم، في النهاية، يخلفون رؤيتهم في اعماق الناس التي تتحول، فيما بعد، محاولة الانسجام مع تلك الرؤية التي استفزتها اول الأمر حتى الغضب.

لا أريد بهذا ان اشبه شخصيات رواياتي ـ او روايات اي كاتب آخر ـ بالانبياء غير ان في المثل الأكبر دلالة على التطبيق الاصغر. هذا فضلا عن ان عالما مليئا بالقسوة والقتل والظلم قد لايستحق منا الا الاختلاف معه.

× وهل هم يجسدون في افعالهم وسلوكهم مفهوم الثورة في الواقع والنفس؟

ـ لاشك. . لأن مفهوم الثورة، في اساسه، مبني على الاختلاف مع ما هو قائم، أملا في ان يتحقق ذلك الخير المطلق الذي يحلم به كل ثائر، جاعلا من نفسه صوتا صارخا لانسانية

مجروحة ما عادت تستطيع حتى رفع صوتها. وقد لا يتحقق ذلك الخير المطلق، لأنه دائما ابعد من ان يتحقق بسبب ماجبلت عليه النفس البشرية.. ولكن الثورة تبقى متعلقة بفكرة. ومن هنا كان الخلاف قضية فلسفية ملحة تتخذ لمسارها دروبا ومسالك وعرة وعسيرة في معظمها باتجاه ذلك الحلم الذي لم تتنازل عنه البشرية منذ ان وجدت، ولم تحققه كذلك، منذ ان وجدت.

× انك هنا تقترب بالفكرة من التمرد..

- هذا صحيح، لأنني ارى ان التمرد هو الشيء الاساس والثورة انما هي تنظيم ما للتمرد عندما يوجد «بروميثيوس» يتمرد على «زيوس» ليأتي بالنار لسعادة الانسان، وعلى الانسان ان يعرف كيف يستمر في الاستفادة من هذه النار، رغما من غضب «زيوس».

× لكن المتمرد قد يدخل في العبث واللاجدوى.
وقد لايكسب غير الخسران.

- لو كان منقار الصقر الذي ينتزع كبد «بروميثيوس» كل يوم مصلوب على الصخرة صورة للعبث لفقد «بروميثيوس» كل معناه. ولكن الصقر حقيقي جدا: انه رمز الشر الذي يتحداه هذا المصلوب على الصخرة كل يوم، مصرا على جدوى تمرده.

قد يساق الانسان الى اليأس من جدوى كل فعل، بما فيه فعل التمرد والاغراء شديد بذلك - ولكنني، بقدر من وعي، ارفض هذا الاغراء وهذا اليأس. ففي مثل هذا الرفض توجد بذور الابداع في حضارات الانسان كلها.

× قل لي: هل تبدأ الرواية عندك من فكرة، ام من شخصية، ام من حدث، اود لو تحدثني عن كل واحدة من رواياتك: كيف بدأت بالتشكل؟

- يصعب علي ان احدد البدايات. لعل كل بداية هي مزيج من فكرة وشخصية وحدث، تبدأ كلها معا في مكان ما من المخيلة صغيرة ثم تكبر. ولكن الاهم منها هو ان البداية تاتي دائما على شكل حالة ذهنية شديدة الالحاح، تاتي بما يشبه الحمى المفاجئة التي تدفعني الى الامساك بالقلم، والاغراق في الكتابة، اكاد اقول، تلقائيا، كأن الذهن مشحون شحنا عاليا ويجب ان يفرغ شحنته، مما يحدوبي الى الاعتقاد أن كل رواية هي المحصلة الاخيرة لعشرات من الافكار والشخصيات والاحداث التي تراكمت مع الزمن في ركن ما من الدماغ، واخذت تتآلف فيما بينها دون وعي مني، ولما حان اوانها استبدت بي ودفعتني الى الكتابة. هذا لايعني انها تأتي مستكملة تفاصيلها. فهي بقدر ما تتحكم بالذهن، تتمنع عليه، ولا تسلم نفسها الا بمقدار، وعلى فترات.

عندما بدأت اكتب (صراخ في ليل طويل) كنت، لأكثر من سنة، في اضطراب نفسي أدى بي الى كتابة شعر كثير. ولم يهدأ الاضطراب الى ان احسست ان لابد لي من وضع محنتي الداخلية بشكل قصصي استطيع ان احمله من الوصف، والرمز، والتحليل، والنقاش اكثر مما استطيع ان احمل به الشعر. وجاءني الاحساس بضرورة ان أصور ليلة واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النفسية، وأعود بكل ساعة من هذه الليلة الى الجذور التي مازالت تغذيها - دون ان اقصد، بالطبع، ان اكتب سيرتي بالمعنى البيوغرافي - فذلك امر آخر. انما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة التي أستطيع بها ان امزج الرمز والاسطورة والواقع والوهم في كل متناسق (وهو العمل الفني) قد يؤدي بي الى ادراك ما أنا فيه. فالروائي، ولاشك، يحيا، في الاقل، على مستويين اثنين: مستوى علاقاته الشخصية اليومية، ومستوى اشخاصه الروائيين، وثمة وشائج خفية عسيرة التحديد تربط بين المستويين، هي جزء من سر الابداع الذي من العبث ان يحاول المرء النفاذ الى اغواره. وعندما يتحقق ذلك في عمل كامل فان له اثرا مدهشا شافيا للنفس. وهذا ما اكتشفته بعد فراغي من كتابة (صراخ في ليل طويل)، وما رحت اكتشفه كلما انتهيت من عمل جديد..

اذن، لعل الرواية عندي تبدأ من «محنة» ما، على ان اخلص منها على طريقتي بالكتابة.. وبالخلاص منها اكون قد اغتنيت ذهنيا وعوفيت نفسيا.. واكون قد أوجدت كتابا آخر أريد له ان ينفصل عني وينضم الى تراث الانسانية كلها.

× ولكنك في روايتك تدافع عن فكر، وعن نموذج، وكأنك ترمي الى ايجاد فن يدعو الى التفكير..

- بالنسبة الي هذا تحصيل حاصل.. لالأنني «أفكر فأنا موجود» فحسب، بل لأنني ارى ان الوجود لابد له من الغزارة والكثافة والتوتر لكي تكون الحياة جديرة بأن يحياها الانسان - وهذا ما يتحقق معظمه بالتجربة وللتفكير معا. فلئن تكون العشوائية سمة طاغية من سمات الحياة وعلاقاتها الانسانية، فان التفكير وحده يتخطى العشوائية (او يحاول ان يتخطاها) الى ماهو ذو دلالة باقية في العيش. والرواية عندي، في خاتمة المطاف، هي هذه الدلالة بالذات.

× هناك ملاحظة مثيرة للانتباه في رواياتك هي اعتمادها على الفرد. فالفرد فيها يواجه الفرد.. كما انه يواجه مصيره في

الغالب، بشكل فردي . . وأحيانا يكون أعزل حتى من قواه الذاتية. انني أسأل: لماذا؟ هل لأنك ترى الفرد في اطار فرديته اكثر حرية، واكثر قدرة على القيام بأفعاله الشخصية وتأكيد مواقفه الذاتية؟

ـ سؤالك يحمل في طياته الكثير من الجواب. ولو انني أستدرك: من حيث كون الفرد (احيانا أعزل حتى من قواه الذاتية). فالفرد عندي لايكون ابدا أعزل من قواه الذاتية، ولكنه قد يكون مغلوبا على امره، رغم هذه القوى، واذا غلب على امره فانه لايتخلى عن اصراره الفردي بسهولة. لعلك تفكر هنا بشخصية الدكتور فالح حسيب في (السفينة). . ولكن، حتى هذا المنتحر أخيرا، هل تراه حتى اللحظة النهائية متنازلا عن فرديته؟ أليس فعل الانتحار لديه في النهاية، هو قذف فرديته في اوجه الناس جميعا بشكل فاجع؟ ان انتحاره فعل احتجاج صارخ منه ـ سواء اتفقنا معه او لم نتفق على احتجاجه. انه عمل فرد اني صرف. .

واقع الامر ان الرواية لايمكن ان تتخلق اذا لم تكن قصة افراد يواجه بعضهم بعضا، ويواجه كل مصيره، كما تقول بشكل فردي. ربما كان هذا الشكل هو الذي يؤكد على قيمة الانسان كما ارادها له الانبياء والفلاسفة والمبدعون منذ أن كتبت «ملحمة كلكامش» حتى اليوم.

× بعد هذه الرحلة غير القصيرة مع الكلمة المبدعة. . هل صادف ان طرحت على نفسك سؤالا من قبيل: ما هي الكتابة؟

انني اطرح هذا السؤال، وأضيف مستوضحا: هل الكتابة عندك انتاج للواقع، ام انتاج لأثر فاعل، وللعلاقات الانسانية فيه؟

ـ تريد ان تسألني السؤال الممتع والرهيب معا: ما هي الكتابة؟ لكأن باستطاعتك أن تسأل ايضا: ما هي الكلمة؟ ما هو الغناء؟ ما هو الشعر؟ ما هو أن يكتب المرء شعرا؟ ما هو ان يرسم المرء صورة؟

الكتابة عمل يدفع اليه لمرء تلقائيا اول الأمر، وفيما بعد يجتمع لديه ـ اذا كان ذا موهبة ـ التلقائية والوعي في السيطرة على ما يكتب.

ما هي الكتابة؟

الكتابة هي ان تركّب عن طريق الكلمة، صورا وأحاديث على الورق. الكتابة هي ان تعيد حياة، لعلها مبهمة او شبحية في ذهنك فتحاول ان تجعلها مخصصة وبارزة في تفاصيلها الأخرى لكي تتوضح لك في أضوائها العليا وفي ظلالها السفلى أمور لم تكن واضحة عندما كانت هذه الحياة مبهمة في ذهنك. .

الكتابة عملية استقصاء: للذات. . استقصاء للذهن، واستقصاء للتجربة. . والذي يدفعنا اليها لا أعرف ما هو: قوى داخلية. كان الشعراء يقولون ان الشياطين تدفعهم الى كتابة الشعر، . . لعل هناك شياطين مماثلة تدفعنا الى كتابة النثر، اذا كان هذا النثر يقارب الشعر في قوته وفي مداه.

× وكما يبدو لي: ان لك كمبدع نوعا من الخصوصية في علاقتك بموضوعك. اود ان اعرف شيئا عن طبيعة هذه العلاقة، وعن الكيفية التي تحددت بها. وعن هذه السبل الفنية المتعددة التي اتخذتها في الكتابة: شعر، وقصة، ورواية، ونقدا. . الى آخر ما هنالك. . .

ـ هذه العلاقة نشأت تلقائيا، وبدون تفكير مسبق يحدد لي مسارا في حياتي. بدأت الكتابة، على ما أذكر، ولي من العمر عشر سنوات. . حاولت ان أكتب مسرحية ـ وهذا شيء اذ انظر اليه الآن عبر التجارب، وعبر الرؤى، وعبر الخيبات، وعبر الأفراح، فأرى فيه دلالة غريبة: طفل لا يعرف ما معنى ان يكتب الانسان يمسك قلما ويكتب مسرحية ـ ففي تلك الايام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ، بالنسبة لي، اطارا للكلمة، لأنني كنت رأيت مسرحية تمثل فكنت أشعر أن المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية.

فيما بعد تحولت من فكرة المسرحية الى فكرة القصة. . وفي فترة ما كتبت شعرا. كان يدفعني الى هذه التجارب شيء غامض لا أعرف ما هو سوى مطالعتي (او قراءتي لكتبنا المدرسية والكتب التي كنا نلقاها في المكتبات على الطريق بين البيت والمدرسة. لم يكن هناك من يوجهنا. . كنا نعيش في محيط عائلي فقير. . لم يكن بيننا من يقرأ أو يكتب سوى اخي الذي توقف عن الذهاب الى المدرسة لأنه كان مضطرا للعمل. فكل مأراه عندما أعيد النظر في تلك التجربة هو دافع عميق وتلقائي لا أستطيع ان اصل الى سره يجعلني ارى العالم في شكل معين أريد أن أمسك به في اطار الكلمات. وعندما بدأت أرسم كان الدافع الى الرسم بنفس التلقائية: رأيت أناسا يرسمون. كنت أمر، في طريقي الى المدرسة، بدكان حلاق كان الحلاق فيه يرسم عندما لا يكون لديه زبائن يحلق لهم. كان له مسند، وكانت لديه لوحة الوان ورأيت انه يصور لأشخاص فيخطط عليها مربعات اكبر على اللوحة التي على المسند ويرسم. كان يكبر صورا صغيرة، هي صور لأشخاص. كنت اقف بالباب وأتفرج. . وكان يفرح عندما

يرى هذا الولد، وأولاد مثلي، يقفون بالباب لكي يشاهدوا ما يرسم.

كان هذا أول شي. جعلني أشعر أنني انا ايضا أستطيع أن افعل ذلك، وان ارسم. فيما بعد، كانت الاشجار التي تحيط بيتنا هي التي تريدني ان أعيد تجربتها على الورقة فأرسمها. وأذكر أن أمي قالت لي يوما: اذا رسمت لي صورة بيتنا بالألوان أعطيتك قرشا لتشتري به الألوان..

وتزامن الدافعان الى الرسم والى الكتابة في طفولتي بحيث كنت أرسم وكنت أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الذي يدفعني اليهما..

عندما كبرت توضحت الأمور اكثر فأكثر، وجعلت انتبّه الى كلمة تتكرر في ما يقوله لنا معلمو اللغة: كانو يتحدثون لنا عن الصرف والنحو وحفظ قواعد اللغة.. وكنت ميالا الى «الاعراب» كنت اشعر ان فيه نوعا من الرياضيات، وأؤكد لك ان الكثير مما أعرفه من قاعة اللغة تعلمته في المدرسة الابتدائية. كان لنا مدرس جيد، فهد انا بحبه للنحو.. وتعلمت الكثير من تلك المرحلة في حياتي. لكن كانت هناك كلمة تتردد في أحاديثهم وهي كلمة (أدب).. كانوا يتحدثون بين حين وآخر عن الأدب العربي.. تاريخ الأدب.. يقولون في الأدب.. ومعها كلمة (أدباء). تصور بالنسبة لولد عمره عشر سنوات، او اثنتا عشرة سنة، يعيش في محيط خال من الكتب، يسمع هذه الكلمات. كانت الكلمة سحرية بالنسبة لي وأذكر، حين أدركت الدراسة الثانوية في الأول الثانوي ـ كنت أقول لمدرس اللغة العربية: متى سندرس الأدب؟ فيصبرني، ويقول لي: ان الدور سيأتي. سأعطيكم كتابا في تاريخ الأدب..

شعرت حينئذ شعورا غامضا بأن ما يسمى بـ (الأدب) هو ما أنا أسعى اليه في محاولاتي الصبيانيه في الكتابة، سواء اكانت شعرا ام قصة ام.... الخ.

عندما توضحت الامور اكثر فيما بعد وعندما قرأنا الشعر العظيم الذي كانوا يدرسوننا اياه في الثانوية.. وعندما قرأنا الكتب القديمة المقررة علينا.. وعندما تعمقنا في اللغة.. وعندما بدأنا ننقذ الشعر الذي ندرسه ـ وكان للاستاذ أسحق موسى الحسيني دور موجه وكبير في تلك الفترة ـ شعرت ان حياتي التي اعيشها لا يمكن ان تكون كاملة الا اذا رفدتها بما يعتلج باستمرار في ذهني.. فأنا، في خيالي، اعيش حيوات وليس حياة واحدة. كنت هكذا منذ صغرى: كانت لي ذاكرة مذهلة، وبقيت كذلك الى ما قبل سنوات. كانت تستوعب كل شي، وتبقيه كالكومبيوتر، تحت تصرفي عندما اريد ايا منه. هذه الذاكرة كانت تغني تجربتي الحياتية المحدودة. ما اقرأه فأتذكره كان يضيف تجربة الى الحياة المحدودة التي كنا قسرا نعيشها وكانت في الواقع، حياة كفاف وعسر.

الأدب، كما فهمته حينئذ، كان وسيلتي الى اجراء عملية تفاعلية بين ما يعتلج في ذاكرتي وبين ما يعتلج في نفسي.. اي بين هذه الحيوات المختلفة التي صرت أحياها على مستويات مختلفة، سواء على مستويات الفعل ـ على محدوديته ـ او على مستويات الخيال ـ على اتساعه ـ ومن هنا جاءت نزعتي الى الكتابة عن كل شي،، حتى لو لم يكن موجودا في الواقع الذي اعيش. ربما كان هذا نوعا من (النزعة الهروبية) قد يقول عني سايكولوجي بأنني اهرب من واقعي الى شي، موجود في خيالي.. هذا صحيح.. وانا اعتقد بأن كل من كتب يتمتع، في قرارته بقوة هائلة على الهروب من واقع لكي يعود مغتنيا الى واقعه فيحاول ان يغير هذا الواقع. وهذا هو الذي اخذ يتبلور فيما بعد عندما مررت بصباي وحداثتي ووصلت مرحلة الجامعة. فعندما وصلت تلك المرحلة كانت الامور قد نضجت في ذهني، وكانت مطالعاتي وتجربتي في الحياة، ومعرفتي بالناس، ومعرفتي بما يجعل الحياة تستحق ان تعاش.. كانت قد تكاملت، وقررت انني اذا اردت ان اكتب شعرا فسأكتبه واذا شعرت انني اريد ان اكتب قصة او مقالة فسأكتبها، واذا اردت ان ارسم فسأرسم.. الوسائل بالنسبة لي كلها، في النهاية تصب في طريقتي الوحيدة في اغناء حياتي واغناء تجربتي سواء بأن اعيش حياة متجددة فيها، او بأن أعمق تجربتي اليومية التي اعيشها.

× وهل تعتبر ما بلغته، على مستوى الكتابة والابداع، يمثل منتهى طموحك في هذا الميدان، او ـ على الاقل ـ ما شكل آفاق حلمك حين بدأت؟

ـ اما انه يشكل منتهى طموحي، فقطعياً لا.. لا.. ابدا.. انا لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت احلم بتحقيقه. اما انه يقع ضمن الافق الذي تصورته، حينئذ، لنفسي، فهذا صحيح. هناك من يتحدث عن حياته فيجعل منها نوعا من الفصم بين طفولة شيقة بائسة، وبين شباب كان قاسيا هو الاخر، ثم بينهما وبين مرحلة نضج استقر فيها وعرف شيئاً من السعادة.. ويقسم حياته الى مراحل، ولايجد بينها تكاملا، وانما يجد قطعا بين مرحلة واخرى. انا اجد تكاملا واستمرارا قد يكونان نادرين لااعرف

بالضبط منذ ان فتحت عيني على الحياة حتى اليوم، وكتاباتي ونزعاتي الابداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة بما فيها من مصاعب، وبما فيها من عنف كنا نحن فاعليه (معرضين له . . بما فيهامن شظف ، وبما فيها من، فرح وبما فيها من قسوة تفرض علينا، وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الانسانية لدى الاخرين، وبما فيها من اضطرابات سياسية . . بما فيها من طموح . . بما فيها من صراخ وبكاء ورقص . . . هذه الاشياء كلها كنت امر من خلالها واشعر انها متصلة . . ليس هناك قطع بين مراحل حياتي، ولااستطيع ان اقول انني في سن كذا اصبحت كذا، وفي سن كذا اصبحت شيئا اخر . . ثم اصبحت الامور كذا وكذا . . . كلها متصلة، وكلها حاولت ان اجعل منها مادة لما اكتب، او، في فترة ما، لما ارسم، شاعرا، باستمرار، ان ماحققت هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعتمل في خيالي . . مؤملا دائماً ان ثمة في المستقبل مجالا للمزيد من هذا التكامل، وهذه التجربة، وهذه الكتابة.

× حين استعرض تاريخ حياتك في علاقتك بمختلف فنون الابداع التي مارستها، اجد الرواية، كجنس ادبي، قد قفزت في السنوات الاخيرة لتكون المجال الاول الذي اتجهت اليه بكل طاقاتك الابداعية، بحيث اصبح تركيزك منصباعليها، سواء فيها ام في الحديث عنها. فما يقف وراء هذا التركيزوالاهتمام؟ هل لانها اكثر الاجناس قدرة على امتلاك الواقع والاحاطة به، ام لانها تتيح لك مساحة اكبر في المغامرة الابداعية؟

ـ الاثنان معا. مامن شك في ان في الرواية قدرة اكبر على امتلاك الواقع كما تفضلت وفي الوقت نفسه تتيح فسحة اكبر للتعبير عن الواقع بكل معانيه وتصوير التجربة الانسانية، وبالمغامرة في تصويرها ابدعيا.

كان تركيزي على الروايات في السنوات الاخيرة محصلة اهتماماتي السابقة، لانني حاولت ان اكتب الرواية منذ ان كان عمري اربع عشرة سنة (اترى كيف ان الجذور كلها كامنة في الطفولة ؟) كتبت، وقتها، حوالي مائتي صفحة. كانت الرواية ـ كما ادركها الان ـ حلمية. لكنني لااذكر حول ماذا كانت، تدور، لانها، لسوء الحظ، ليست موجودة لدى الان. كما كتبت قصة طويلة . . . لكن ادركت، ان كتابتي لم تكن ناضجة. فكان عندي من القدرة على الحكم على النفس بحيث انني طويتها، وبدأت بالقصة القصيرة. . وقد بدأت كتابة القصة القصيرة جادا منذ سن السابعة عشرة ـ وفي هذه الفترة كتبت مسرحية، الاان التركيز الاساسي كان على القصة القصيرة، اذ كتبت عدة قصص قصيرة، اهمها كانت القصة التي اكملتها وعمري ثماني عشرة سنة، وعنوانها «ابنة السماء»[1] – هذه كانت حصيلة الصبا . . حصيلة تطلعي نحو جعل الفن القصصي فن انقاذ لخيالي، واقامة الصلة بين التجربة والحلم . . بين الفعل والفن والحلم – هذا الشيء الذي درسته بعد هذه الكتابة بحوالي ثلاثين سنة – «ابنة السماء» ليست قصة قصيرة بالضبط . . انها قصة قصيرة – طويلة . . وحين نشرت في المجلة أضطر المحرر الى نشرها على عددين . . وقد نشرتها يومئذ لأنني حسبت انها تحقق شيئا مما أردت أن اقول. ولكنني عندما نشرت مجموعة قصصي القصيرة فيما بعد لم أدخلها ضمن مانشرت، لأنني شعرت بأنها تمثل نهاية طفولة المرء الذهنية . . وتركتها لمؤرخي الادب اذا ماأرادوا التاريخ للقصة، لأنني أعرف ان الكثير من مؤرخي القصة الفلسطينية يتحدثون عنها الآن في سياق حديثهم عن بدايات القصة الفلسطينية الحديثة . .

ذهبت الى انكلترا لاكمال دراستي في الادب الانكليزي . . وهناك في دراستي هذه، اكدت اكثر ماأكدت على المسرح، حيث كان اهتمامي الاكبر. كنت اختار من الموضوعات، حينما يكون هناك مجال للاختيار، لا الرواية بل الدرامة . . المأساة الاغريقية . . المسرحيةالاليزابيثية . . شكسبير . . المسرحية اليعقوبية . . الشعر في القرن الثامن عشر . . الشعر في العصر الرومانسي. وقد اخترت الشعر ابتداء من القرن التاسع، من الشعر الانكلو – سكسوني حتى الشعر الحديث. فالى جانب الدارمة في شتى عهودها، كان اهتمامي الأكبر منصبا على الشعر.

عندما عدت من دراستي الى القدس – طبعا في هذه الاثناء كنت قرأت روايات كثيرة جدا باللغة الانكليزية – لم يخطر ببالي ان اكتب قصة بين حين وآخر . . كان همّي يتجه الى كتابة القصيدة، وكنت اكتبها، في تلك الفترة، باللغة الانكليزية. عندما عدت كنت اكتب الشعر. لكنني، فجأة، بدأت اكتب الرواية ايضا . . . اى ان اتجاهي الأصلي برز مرة ثانية، بعد انقطاع اربع او خمس سنوات . . فكتبت رواتين قصيرتين، احداهما هي «صراخ في ليل طويل» التي تعود الى سنة 1946 .

وفي الوقت نفسه كنت اشعر ان الفن الروائي هو، في الواقع، اصعب مما كنت اتصور ايام كنت اقرأ الروايات العربية. الفن الروائي العربي بدأ ينضج بعد الخمسينات. كانت هناك محاولات في الاربعينات.. وقبلها في الثلاثينات والعشرينات.. لكنك اذا عدت اليها اليوم، في ماكتبه بعض الكتاب المصريين والعراقيين، ستجد أنها محاولات بدائية نسبيا في التركيب وفهم الشخصية، وعلاقة الشخصية بالحدث.. الخ.. فبدأت اكتب قصصا قصيرة من جديد. لكن في اثناء كتابتي هذه القصص كان ذهني يعمل روائيا بحيث انني في سنة 1953 - اي بعد «صراخ في ليل طويل» بسبع سنوات بدأت كتابة رواية. في اثناء كتابتي هذه الرواية كنت اكتب قصصا قصيرة، لأنني شعرت ان هذه الرواية، بالمسار الذي فرضته عليها، لاتفي بحاجتي، وان هناك اشياء أخرى تلحّ عليّ يجب ان اكتبها.. فكنت اكتب القصص القصيرة التي ظهرت، فيما بعد، في كتابي: «عرق.. وقصص أخرى»[2].. هذه المجموعة تغطي الفترة الواقعة بين سنة 1946 وسنة 1956.

وفي سنة 1956 كنت قد انتهيت من روايتي «صيادون في شارع ضيّق»[3]..

فكما ترى، بقي همّي موجودا. لكنني انقطعت بعد نشر «صيّادون» الى الرسم والنقد لبضع سنوات.

هنا نعود الى التلقائية التي تحدثت عنها بشأن طفولتي.. شعرت ان الرسم اصبح مهما مرة ثانية في حياتي، بعد أن كانت اهميته قد تناقصتّ، ولو أنني في فترة الاربعينات رسمت بكثرة وشعرت ان النقد الفني كان غائبا في المحيط العربي، وأن هناك ثورة أسلوبية في الرسم العربي بدأت معالمها بالظهور عندما كوّنا «جماعة بغداد للفن الحديث»[4] عام 1951، وان هذه الحركة الأسلوبية في الرسم تحتاج الى ما يرفدها في النقد، فجعلت اهتماماتي النقدية - الفنية تتصاعد وتتبلور كتابة بالعربية والانكليزية. وهذه تعود، في الواقع الى دراستي في كيمبردج عندما كنت ادرس الأدب الانكليزي لأنني، الى جانب اهتمامي بالشعر والمسرحية، كنت بدأت أيضا أهتم كثيرا بالنقد الفني، ولو انني لم اكتب في كيمبردج الاّ رسالة واحدة طويلة قدمتها للممتحنين في احدى السنوات عن حركة الفن الحديث، شفعته بمطالعات مستمرة.

وهنا يجب ان اذكر ايضا انني في اواخر عام 1944 ساهمت مع بعض الاصدقاء في القدس بتأسيس ملتقى يدعى «نادي الفنون»، وقدم تمّ يومها انتخابي رئيسا له. وكان هذا النادي يقدم أسبوعيا، مساء كل يوم سبت، محاضرة مصوّرةّ، او موضحة، عن الرسم او الشعر او الموسيقى - ألقيت فيه محاضرات كثيرة، بل كنت اذا غاب المحاضر لسبب ما، اسرع الى ملء مكانه بمحاضرة منّي. وبعد ذلك بأقل من سنتين عدت الى الرسم على نحو يشغل معظم اوقات فراغي. وهكذا تزامنت، ابتداء من عام 1946، نشاطاتي الفنية والنقدية والروائية على نحو متواصل، الى ان جئت الى بغداد عام 1948.. وبعد فترة قصيرة استأنفت الرسم والكتابة، ولو بتفاوت مضطرب... وكانت الفترة (1951 - 1952) من اغنى فترات حياتي عملا وتنوعا.. بل يجب أن أقول: انّ الخمسينات كلها كانت من أغنى الفترات في حياتي.

في 1963 - 1964 عاد اهتمامي بالرواية، وشعرت أنني يجب ان اكتب رواية جديدة وبدأت «السفينة». وفي اثناء انشغالي بها، بين 1964 و 1967، مرر بفترة خصبة في الرسم. غير ان الرواية اخذت تشغل ذهني بشكل يومي ومباشر بحيث أنني انصرفت عن الرسم وركزت على الكتابة الروائية والعملية النقدية.

× وانت في هذا كلّه لم تكن كاتبا محايدا، كما أرى..

- طبعا لا... ليس هناك من حياد عندما تلح عليك الأفكار، وتقضي معها حياتك ليلا ونهارا، ليلة لاتنام فيها لأنّ خيالك يقلقك وعواطفك تقلقك... ليس هناك من حياد في حالات كهذه. فأنت تكتب لأن ثمة في نفسك مايجب ان يقال ويؤكد على موقفك في الحياة... يؤكد على نظرة في الحياة تطالبك بأن ترفع صوتك، والاّ اختنقت. الكتابة شيء يناقض الحياد أصلا.

× لكن هل تريد للرواية - روايتك - ان تكون عامل تغيير، ام أداة اكتشاف واقع البنية الاجتماعية التي تتناولها؟

- الرواية يجب ان تكون عامل اكتشاف. هذا شرط اساس في نظري. ولكن - ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع

والعلاقات الخفية تربط اوجه الواقع بعضها ببعض - هذه الفنون لها من قوّة تغيير في المجتمع ليست قوّة قسريةّ، بحيث انها تدفع الناس دفعا الى تغيير طريقتهم في الحياة من كذا الى كذا، لكنها قوّة قريبة من الطاقة السحرية التي تفعل في النفس دون وعي من النفس. بعبارة أخرى: انها تعمل في دواخل المجتمع، وفي نفسية المجتمع دون ان يعي المجتمع ذلك.. في تغيير هذا المجتمع.

الشعر لهذه القوّة.. والرواية لها هذه القوّة.. واحدى القوى الأساسية في تغيير المجتمعات المتحضرة هي، في الواقع، الرواية. ومثل هذه القوّة لاتكون الا في الفنون التي تعيد تصوير العلاقات بين الناس، والتفاعلات، والعواطف التي تثار، والأحداث التي تصيبهم، سواء يقعون فيها ضحايا او يتغلبون عليها. هذا كلّه تبينّ انه حاجات النفس التي عرفها الانسان منذ ان كتبت (ملحمة كلكامش) والملاحم الأصغر التي كتبت قبلها في الحضارات البابلية القديمة، وماظهر منها في الحضارات اللاحقة، مثل (الالياذة) و (الاوديسة).. او ماجاء من بعد، العرب من اخبار حروبهم (داحس والغبراء، اوحرب البسوس)، او الصراعات المختلفة التي تشغل منطقة تقع بين التاريخ الاسطوري والتاريخ الحقيقي في اوائل الحضارة العربية.. الى ان نأتي الى فترة النضج، حيث نجد النفس العربية، كأية نفس في اية حضارة، تريد تستعيد ذكر الأخبار.. وعند العرب كانت القصة الحقيقة هي الأخبار.. اى انهم كانوا يريدون ان تكون للقصة جذور في الواقع، فكانوا يميزون بين «الاسطورة» او «القصة» و«الخبر» بأن القصّة وهمية حديث خرافة، في حين ان للخبر جذوره في الواقع. لكن الميل للقصة لم ينفصل أو يضعف لأنه متأصل في النفس وتجد فيه النفس الى المعرفة.. الى الفهم.. الى الادراك فالوصول الى ماهو أسمى وأفضل.

ان تسمع قصة كان نوعا من طلب الادب والمعرفة. ولذلك كان الناس عندما انحسر التعليم في المجتمع العربي بعد سقوط الدولة العباسية، يطلبون سماع القصص فيسمعونها بلذة من رواة بارعين يلملمونها من المتوارثات الشعبية، او يبتد عونها على طريقتهم زاعمين، في الاغلب انها من الكتب القديمة أو من حكماء العصور الخالية.

الشيء نفسه حدث في الحضارات الاوربية فظهرت «الرومانسات» في القرون الوسطى وفيما بعد، ومن ثم المسرح.. ثم الرواية (التي اعتمدت كثيرا على «الف ليلة وليلة»)..

هذا كله كان يدل على ان النفس بحاجة الى اعادة تركيب التجربة الانسانية لكي تفهم ماهي بشأنه، فتتحقق لها حياة اغزر، وتؤدي الى تصرّف افضل بين الناس.

وحتى اليوم بقي للرواية هذا المفعول السحري في النفس.. واذا وجدنا اليوم ان الناس ينصرفون الى السينما والتلفزيون فان هذا الانصراف متصل بميل الانسان الى سماع القصة او قراءتها.. وبالتالي فهو ميل النفس الى البحث عن سبل أخرى في العيش، والبحث عن ضرب من السعادة لايمكن تحديد هويتها او ابعادها، وذلك عن طريق معرفة مايحدث للاناس الآخرين الذين حياتنا مرّمزة ومجسدة في حياتهم وفي تصرفاتهم.

× هل تستطيع ان تخبرني شيئا عن شخصياتك؟ انني اسأل عن هذا الارتباط عندها بماضيها. انّ هذا الماضي هو حالة ملحّة في حياتها، وهي مشدودة اليه بأعصابها.. بفكرها، وبحركتها.

- لا شك ان اشخاصي مشدودون اليّ، وهذا شيء أوكد عليه ولا أتحايل عليه اصلا. وهم مشدودون الى نفسي لاكشخص فقط، وانما كانسان عرف أناسا آخرين. هناك ألوان من الشخصيات هم الأناس الذين عرفتهم او عرفت امثالهم عبر حياتي وتجاربي المتواصلة.

اما لو كنت اكتب قصصا بوليسية مثلا او روايات للتسلية، لكان بامكاني حينئذ ان اخترع انواع الشخصيات وانواع البشر او ان آخذ انماطا بشرية من المجتمع سواء كما أعرفها من تجربتي او كما اعرفها من الكتب او كلام الناس.. واستعمل هذه الأنماط في قصص. ولكنني لاأرضى لنفسي ان اكتب على هذه الشاكلة. انا لا أكتب على هذا النحو. كتابتي صادرة من أحشائي. انا اكتب لأن في داخلي نارا تلتهب وأريد لشيء من هذه النار ان يتجوهر على الورق في ماأكتب وأبدع، سواء من شخصيات او احداث او حوار. بغير هذا لا أرى قيمة لما اكتب.. لو لم افعل ذلك لكانت

الكتابة مجرّد عبث . .

انا لا اقوال هذا تأكيداً على نوع من النرجسية ، كما قد يتصوّر البعض فليست القضية قضية نرجسية - وانما أرى ان الانسانية تتمثل في أفراد. الفن لايتمثل في المجردات، حتى وان كان مجردات نمطية ، لان المجردات النمطية هي ، في النهاية مسطحة. انا اراها تتمثل في أناس . . في افراد، وانا آخذ من هؤلاء الافراد بعضا ممن استطيع ان أفهمهم واتعاطف معهم ، فأمثلهم في رواياتي. وقيمة التغيير التي تحدثنا عنها جوابا عن السؤال السابق - قيمة التغيير اللاحقة لتصوير الافراد قيمة باقية ، لأنهم اذا كان الكاتب موفقا في تصويرهم يصبحون نوعا من المثل للمجتمع بحيث ينطبق عليها ماقاله «اوسكار وايلد» : ((الفن لايقلّد الحياة. بل الحياة تقلّد الفن)). لعلّ اوسكار، بقوله هذا يبالغ بعض الشيء تأكيدا على المعنى الذي يقصده، وهو أن الحياة تجد انها تقلّد المثل التي يتعرّف الناس اليها من خلال مطالعاتهم. من خلال تعايشهم مع الشخصيات الروائية عن طريق الكلمة. ولكنه ليس بعيدا عن الصواب.

× وما ألاحظه هو أنك كثير الاحتفاء بهذا الماضي . . بماضي هذه الشخصيات ذات الحضور في رواياتك. فأين ((مستقبل الحاضر)) الذي تعيشه هذه الشخصيات؟ انني أجد الكثير من شخصيات رواياتك غير معنية بهذا المستقبل . .

- هذا صحيح. لوكان الماضي والحاضر مجموعة عوامل رياضيّة محدودة نعرف انها اذا جمعت بشكل معيّن نستخلص منها نتيجة لحاولت، حينئذ، ان اقول لك ان المستقبل هو كذا وكذا.

لكن يخطىء من يتصوّر ان التاريخ دائما مجردّ سبب ونتيجة. . . الأسباب كثيرة ونتائجها لانعرفها الاّ عندما تقع. لذلك نحن نستطيع ان نستقرىء الماضي ونرى صلة الحاضر بهذا الماضي استقراءً لما وقع ، سواء كان سببا او كانت هناك قوّة تخرج عن الاسباب وتقتحم التجربة الانسانية وتعيّن للحاضر وجها اعتباطيا. نحن نستطيع ان نفعل ذلك . . ولكن لانستطيع ان نستقرىء المستقبل، لأن التجربة ولأن التاريخ ليسا دائما مجرّد أسباب لها محدوديتها الرياضية كالعوامل الرياضية. هناك من يتصّور انه باستقراء الماضي واستقراء الحاضر يستطيع أن يستقرئ المستقبل. ولكن التجربة التاريخية تؤكد لنا أن هذا وهم في معظمه. أنا أحاول كما حاول كتّاب من قبلي أن أجعل مما اكتب نوعاً من النذير: إنّ الانسان اذا تصرّف بشكل معيّن فأنّ امرا سيقع قد يكون له هذا الشكل. فانأ انذر بالمستقبل، ولكنني لا أتنبأ به - والأنبياء طبعا، كانوا في جميع الحضارات قلّة، اما الكتاب فهم كثر . .

كان يروق للشاعر (شيلي) ان يقول: ان الشعراء هم انبياء المستقبل. وانا يروق لي ان اتصور اننا، في الأساس، نتنبأ بمستقبل ما . . ولكن واقع الأمر في الفن الروائي هو أننا نحاول ان نستقرىء الماضي أملا في التكهّن بمستقبل ما، ونحن نعلم ان الأيام قد تتكشف عن خطأ تكهننا. امّا من يقول لك ان تكهنه هو الذي سيتحقق، فهو واهم جدا.

× اذن استطيع القول: ان الرواية عندك مرتبطة بخبرة حياة وليست استشرافا لحياة قادمة ستأتي . .

- هي ليست استشرافا لحياة قادمة، لأن فهم الماضي والحاضر فيهما من الصعوبة وفيهما من الأهمية مايكفينا. حسبنا ان نتغلغل في تفاصيل ماضينا وتفاصيل حاضرنا لعلنا نحظى ببصيرة تنفذ ولو الى حدّما في مجاهيل ماسوف يأتي.

احدى الشخصيات في ((عالم بلا خرائط)) تقول مامعناه: كان الحاضر دائما هو همّي. الحاضر هو همّي، وليذهب المستقبل، بقضّه وقضيضه، الى الجحيم . .

هذا الرجل كان يعيش الحاضر، ولكنه كان مبتلى ايضا بتذكر ماضيه، وكان دائما يربط حاضره بماضيه الاّ الخسارة. ان يعيش اللحظة الحاضرة بكل عنفها، بكل لذتّها، بكل ألمها. . . وقد عاش بالفعل، حياة عنيفة ولذيذة وأليمة جدا، ومات وهو لايريد أن يموت لأنه كان متشبثا بهذا. أما المستقبل فكان يقول انني اذا قست المستقبل بتجربتي في الحاضر والماضي سأجد أنني لاأستطيع أن أتكهّن الاّ بمبهمات فلماذا أتمسك بالمبهم وأتخلى عن اللحظة المجسدة الحاضرة التي تثير أحاسيسي، وتثير خيالي تفكيري؟

هذه شخصية قد تكون حقيقية، وقد لاتكون. . لكنها تمثل

اتجاها يعرفه معظم الناس في حياتهم اليومية. فمعظم الناس يفكرون بالمستقبل لكنهم لايستطيعون التنبؤ به او انهم يتشاءمون فيتصورون مستقبلا مظلما، او يتفاءلون فيتصورون مستقبلا مشرقا.

ويأتي المستقبل في كل الاحوال مختلفا عن الصورة التي كانت قد تبلورت في أذهانهم.

المهم عند الروائي، في نظرى هو أن يستقرىء الماضي، وان يستقرىء الحاضر وان يقيم الصلة بينهما التي هي صلة الزمن وصلة تكامل التجربة لعل ذلك ينفذ به من خلال حجب الزمن نحو الأيام ولكن هذا شيء في اطار التكهن ولايكون في اطار الحقيقة التي يدعيها النبي.

× هل لك مشكلة واضحة ومحددة مع الكتابة في هذا الاطار الابداعي؟

- المشكلة هي مشكلة الابداع نفسه. ان المرء يريد ان يخلق فنا فيه اصالة - بالمعنى الذي اقصد اليه انا - . اصالة بمعنى أن اصوله في نفسه. فيه جدّة ولا يكرر ماقيل سابقا، وفي الوقت نفسه يصور ماهو مبهم في اذهان الناس فيجسده ويحوّل اذهان القراء نحو قضايا لايكونون منتبهين اليها فيجعل لها أهمية في اذهانهم والمشكلة هي كيف يفعل ذلك كله؟ فعندما يستخدم الروائي الشخصية لتوضيح الحدث او يستعمل الحدث لتوضيح الشخصية انما يجابه مشكلة في ان يجعل للحدث والشخصية جدة تجعل لكتابته قيمة موجودة في السابق وفي الوقت نفسه يجعل لها اتجاها مستقبلياً - بمعنى ان هذا العمل سيسبق فيكون قمّة لكل الاعمال التي سبقته لا أعماله هو فقط وانما الأعمال الفنية الأخرى - وبذلك تكون له قيمة مستقبلية تتطلع الى الأمام. كيف يفعل ذلك؟ ذلك هو فنّه. ان فنّي هو ان أجابه مشكلتي. المبدع يجابه، باستمرار الصفحة البيضاء التي عليه ان يحلّها. الرسام يجابه القماشة البيضاء التي عليه ان يملأها بحلمه. هذه مشكلته مشكلتي مع الابداع هي مشكلة هذا الوقوف امام الصفحة البيضاء لكي املأها بما هو مثير للنفس والذهن وله قيمة باقية.

× استخلاصا من هذا كلّه هل استطيع القول بأنك تكتب تحت هيمنة الذاكرة؟

- قد يصح الى حدّما، ان تقول اكتب تحت هيمنة الذاكرة. للذاكرة هيمنة على تفكير الكاتب مهما حاول ان يتصّور نفسه حرّا أو طليقا منها، من قيود الخيوط التي تشدّه دائما الى الماضي. الذاكرة يمكن ان تكون قاتلة ويمكن ان تكون محيية. الذاكرة اذا وضعت في قوالب جاهزة مع الزمن وبمجرد ان تضغط زراً ذهنياً تأتيك القوالب التي هيأتها سابقا. هذا النوع من الذاكرة هو، في نظري الذاكرة القاتلة للابداع. اما الذاكرة التي لاتنصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائما في أطر اصبحت ثابتة مع الزمن. هذا النوع من الذاكرة التي هي قوّة سيالة دينامية مرنة جدا تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها وجدت نفسك مثارا لأنك تكتشف في ماتتذكر اشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى. هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي.

الخلق الروائي، مهما زعم صاحبه أنه يوجد فيه شخصيات لاعلاقة لها بتجربته الخاصة هو في الواقع في نصفه او أكثر عمل ذاكري، لكن الذاكرة هنا متفاعلة مع شيء آخر كامن في النفس، وهو ما يسمّى بالانكليزية Creativity - أي «الابداعية» - القوّة الخلاقة في كل من يريد ان يقوم بعمل روائي او يكتب قصيدة او يحقق أثرا لم يكن موجودا فيما مضى.

هناك قوتان: قوة الذاكرة، وقوة الخيال... اذا استطاع الانسان ان يقيم الواحدة تجاه الأخرى ويوجد تفاعلا بينهما مستمرا فهو، حينئذ، في طريقه الى ابداع شيء يستحق البقاء..

فالحياة عنصر اساسي.. واذا اعتمد المرء على الذاكرة اكثر من اعتماده على الخيال فانه في خطر الانزلاق.الى الأنماط او القوالب الذاكرية التي هي - كما قلت - قوة مميتة وليست محيية. لكنه اذا استطاع ان يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، أو عن طريق هذه القوّة الخلاقة في ذاته فانه، حينئذ يستطيع ان يوجد ما يبدو جديدا رغم كونه عميق الجذور في الماضي. وطبعا هنا تدخل مسألة الزمن التي تحدثنا عنها، انا وأنت أكثر من مرّة.. لأن فهمنا للزمن يتصل بموقفنا من الذاكرة.. ومحاولتنا تصوير الزمن مضطرة أو لعلّها محظوظة في انها تلجأ الى مااختزنت الذاكرة، كمدد ايجابي، او كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير

هذا الشيء الـذي هو أصعب مايمكن ان يصوّره الانسـان، وهـو أصعب وأعز مايصوّره الأدب - وهو: «الزمن» و«فعل الزمن» في الأشخاص.

× وفي علاقتـك هذه بالـزمن: أيـة متعـة تجدفي الكتابة من خلال هذا الموقف، وهذا المنظور وعبر مثل هذه الرؤية للزمن ولعلاقتك به؟

- أجد متعه كبيرة جدا وكأى انسان آخر انا نتيجة ماأتذكر، سواء كانت الذاكرة هي «ذاكرة فعل» - أعمال احداث، أشخاص - أم ذاكـرة قراءات ومطـالعـات وأفكـار باشيـاء تجريدية اكتسبتها عن طريق المعرفة. . عن طريق القراءة والنقاش. . .

لكنّ المتعـة الكبيـرة هي في ان تفلح في ان تجعـل مما تتذكره شيئـا يتخطى مجرد ما تتـذكـر، وشيئـا يتخطى مجرد الفكرة التي جاءتـك كمعـرفـة، او اكتشفتهـا وأصبحت مع الـزمن جزءا من معـرفتـك. ومتعة الخلق، كما تعرف هي التي يطلبها المبدع لأنّه يشعـر- او أنـا على الأقـل أشعـر - بأنها تأتي كنوع من الحمىّ. . أشعـر، عنـدهـا كأنني في محنـة وأريـد أن أخلص منها لكنني في الـوقت نفسـه اتمتـع بها بشكل يكاد يكون مازوكيا. أشعر ان هذا عذاب. . لكنني في محاولة تسجيل هذا العذاب او في عذابي في تسجيل هذه التجربة - هذه الأمور يعتمد الكثير منها على الذاكرة وتحـوّلات الـذاكـرة - اجـد متعـة هائلة. وعنـدما انتهي من كتابة ثلاث او أربع صفحات، او أكثر - اذا كنت محظوظا - فانني انظر اليها وانا اشعر احيانا كأنني قد أنهكت نفسي. لكنني، في الوقت ذاتـه اشعـر بمتعـة هائلة جدا. ولا أكتمـك انني بعـد ذلك، أنظر حولي فأرى الاشيـاء باهتـة جدا بالنسبة لما استطاعت قريحتي ان تصنعه على الورق في اثناء تلك المحنة الجميلة.

× المتـابـع لأعمـالك والروائية منها بشكل خاص، يجد فيها نداء يتـجـدّد على الـدوام هذا الـنـداء كمـا يبـدولي له نسيجـه المفاهيمي، وكأنه دعوة لبناء الرؤية الانسانية للحياة. .

- هذا شيء أسـاسي جدا. أعتقـد أنني لو لم اشعر بهذا الدافع، ولو لم أصرّ على اعادة الرؤية للحياة ربما لكنت ماكتبت واعتقد ان اى كاتب او شاعر تحترمه وتتمتع بقراءته سيقول لك الشيء نفسه. .

اعـادة الـرؤيـة، او اعادة تركيب الحياة - بحيث تراها بوضوح اكثـر، او بحيث تراهـا توهجت وهجـا أشـد - هذه هي عمليـة الخلق، وهـذا هو الفـرق بين تسجيل الأشياء كما هي وبين اعادة رؤيتهـا بحيث تصبح مادة لاثـارة اذهـان الناس. . . لاثارة ذهنك انت اولا. ولكن - وهـو الأهم في عمليـة الايصـال - اثارة اذهان الآخرين، بحيث يرون الحياة على غير ماكانوا يرونها قبل ان يقرأوك. .

هذا شيء اساسي في ماكتبت وفي ماأكتب. . وهو أساسي في نظـرتي الى كل الفنـون واهتمـامي بالفنـون في شتى اشكـالهـا واهتمامي كذلك بالموسيقى كان، في مردّه، هذه المحاولة لاعادة تكوين رؤية الحياة.

اذكـر ربـاعيـة للخيـام يقـول فيهـا مامعناه: انني اتمنى لو آخذ الكون وأفتته وأعيد تركيبه حسب ماأشتهي. .

هذا بالضبـط مايفعله كل كاتب يستحق التسميـة. انـه يأخـذ الكـون ويفتتـه، ويجزئه، ثم يعيد تركيبه كما يشتهي - ولو أنّه في اثنـاء اعـادة التـركيب سيكتشف ان هناك اجزاء لايمكن ان توضع بالشكل الذي يريد ان يضعها فيه - وانا هنا لاأقصد شيئا مثاليا كأن أعيـد ترتيب الحيـاة على نحو يرضيني ويرضي الجميع. . ابدا - انمـا أريـد ان أركبهـا كمـا أشتهي، بحيث يصبح للكون المعنى اشعـر انـه موجود فيه. ففي الخافية من كل تفكري لابد ان هناك الحـاحـاً على ان ثمـة معنى لانـراه في هذا الكـون. . ثمـة معنى لانـراه في الحيـاة التي نحيـاهـا كل يوم بعنف او باستسـلام. . بايجابية او بسلبية. ماهو هذا المعنى؟كيف نستطيع أن نستنبطه، نستقرئه ونعيد رؤيتنا له ليكون فاعلا في المزيد من الحياة؟

هذا بالضبـط مايحـاول الفنان ان يفعله عندما يطلب الى نفسه ان يفتت الكـون ويعيـد تركيبه على أمل يتضح هذا المعنى. ربما يكون حكمنا على مانجز هو في القول: هل استطعنا في ما أبدعنا ان نعيـد تركيب الحيـاة بحيث يكـون قد اتضح لها معنى جديد؟ معنى لم يكن ظاهـرا فيمـا مضى. . معنى يتبلور كنا بشكـل مبهم غامض فأصبح جليا ومتوهجا؟ هذا هو الحكم يتوخاه، في النهاية كل نقد يعي قضيته.

× يخطـر لي هنـا ان أسـالـك: هل من خصـوصيـة يحملها

ولدت في فلسطين، وفي مدينة بيت لحم بالذات وعشت شطرا من صباك وشبابك الأول في القدس؟

هناك خصوصية تكاد تكون ظاهرة في ماكتبت. وبما انني من النوع الذي - كما ذكرت انت، او كما اكتشفت انت بالماضي، ويهتم بالطفولة، ويجعل للذكريات مكانا مهما في مايبدع فان لفلسطين فعلها الدائم في خيالي، ولا ريب في ان نوع الطفولة التي عشتها وصلتها بالأرض. صلتها بالأشجار والرياح.. صلتها بالأشواك والقرّيص. صلتها بالزيتون والأعناب.. صلتها بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت انت في الجبل والآفاق التي تراها هي ابعد منها... هذا كلّه لاشك في انه ترك اثرا مستمر الفعل في خيالي.

هذا لايعني بالضرورة أنني لو لم اكن فلسطينياً لما كتبت على هذا النحو لأن لكل كاتب تجربته الطفولية التي تفعل فعلها في ماسيحقق فيما بعد من انتاج بالنسبة لي هذه هي تجربتي، وهذه هي آثارها في ماكتب. لقد عشت في صغرى نوعا من التماهي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيرا في طفولتي فكنت أتخيل أنني ارى المسيح يمشي في طرقاتنا. كان لهذا اثر مهم في حياتي. لكن يجب ألا أزعم انه لولا هذا الشعور المبهم. هذا النوع من التماهي الذي يعرفه الكثيرون ممن يمرّون بالتجارب الدينية. لا أزعم ان هذا لولاه لما كتبت... لكنت كتبت لو كانت تجربتي من نوع آخر كان من الممكن ان أنشأ في مدينة صحراوية، حينئذ كان لابدّ للصحراء من ان تطبع اثرها في نفسي وتؤثر في خيالي فأكتب مستوحيا تجربة الصحراء... وهكذا..

ولكن مامن شك في ان طفولتي والظروف المناخية والجغرافية التي احاطت بها - هذا عدا عن تجربة الأحداث نفسها. فأنا هنا أفكر بالطبيعة وبأثرها فيّ وكوني كنت أمشي حافيا لفترة طويلة من طفولتي، جعلني أشعر ان صلتي بالأرض حقيقية ومباشرة - وطبعا كان هذا يؤدي لا الى المشي على الأشواك فقط وانما المشي على شظايا الزجاج أيضا وهناك ندوب كثيرة في قدمي من جرّاء ذلك حتى اليوم. كما ان هناك ندوبا في رأسي من الجروح التي سببها السقوط بين حجارة هذه الطبيعة الجبلية التي كانت، ايّا مئذ، في طور بدائي، وهي التي عرفتها في طفولتي وصباى.

قد أتساءل معك: لو لم تكن طفولتي من هذا النوع هل كانت كتاباتي، او شخصيات رواياتي تتخذ الشكل الذي وضعتها فيه؟ لا أدرى. من يدرى؟

×انني اطرح عليك مثل هذا السؤال، لأنك تبدو لي وكأنك تصعد الى الأشياء جميعا عبر فلسطين..

- اتضح لي هذا مع الزمن. فأنا لم أفكر فيه بشكل واع اول الأمر.. لكنني مع الزمن، وربما كان هذا بسبب ما قاله النقاد عمّا كتبت، اصبحت ارى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني، او من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معان قد تكون، في البدء، معاني الفضيلة والحب.. معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني.. وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني.. فهذه كلها، سواء أردت ام لم ترد، عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة، وتكتب وانت متأثر بها دون ان تعى. اعتقد ان هذا صحيح - وهو ما يبقى على النقاد ان يستخلصوه بالشكل الذي يفهمونه فيه.

×دعنا نعود الى الماضي في أعمالك الروائية: هل استطيع القول عنها بأنها تمثل ضربا من ضروب القراءة التذكرية التى تستقرىء الحاضر، او تجسده من خلال الماضي والوعي لهذا الماضي؟

- تجسد الحاضر عبر الماضي؟ لا.. هي لاتجسد الحاضر عبر الماضي بالضبط، وانما تلقي ضوءاً على الحاضر مستمدا من الماضي - اى انني أرىٰ في الماضي نوعا من وسيلة للكشف... فالذي يريد ان يكتشف مجاهيل البحار يركب سفينة.

×بمعنى أنك تقرأ الحاضر بخبرة الماضي؟

- الماضي هو سفينتي الى الجزيرة الحاضر التي اريد ان استكشفها.. ولا أستطيع ان افهم الحاضر اذا فصلت نفسي عن الماضي. كل من يحاول ان يفهم الحاضر قاطعا صلته بالماضي فأنه لن يفهم الحاضر كما هو فاعل في حياة الناس. ومن هنا جاءت اهتمامات الناس بالتاريخ... فما كان الانسان ليهتم

بالتاريخ لو لم يرد ان يفهم حاضره في ضوء تجارب الانسانية في الحقب الماضية .

اننا معنيون هنا بناحية صغيرة جدا من التاريخ ، وهي تجربة انسان واحد ، او جماعة واحدة في فترة زمنية محدودة جدا ، هي فترة عمر الانسان ، فنستضيء بالماضي لفهم الحاضر . . . ولكن هذا ليس كافيا للعملية الابداعية .

الحاضر يجب ان أعيد تركيبه بحيث ارى فيه جذور الماضي ، وليس فعله فقط . وهنا نعود الى قضية اعادة تركيب الكون ، فالماضي يبقى هو الخلفية المستمرة في كل فن روائي ، وانا اعتقد أن الروايات الكبيرة كلها مبنية على هذا الأساس ، اللهم ما عدا ما يسمى اليوم : «Fiction Science» ـ الخيال العلمي ـ ، لأن الخيال العلمي هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضية ـ التجربة التاريخية المتصلة بالماضي ـ تكهنا بما يمكن ان يكون عليه المستقبل . ومع ذلك اذا أنت قرأت روايات الخيال العلمي وجدت انه لا يمكن للكاتب ان ينفصل نهائيا عن تجربته الأرضية ، لأن مفهومه لهذه المستحيلات الفضائية التى قد يحققها العلم ، اويتصور ان العلم سيحققها له متصل ، هو ايضا في أساسه بتجربة الكاتب لماضيه الأرضي . هذا شيء لا يمكننا ان نغفل عنه . . بل علينا ان نفهمه اذا كنا نريد ادراكا لما يحدث للانسان على هذه الأرض في نطاق هذا المجتمع . . في نطاق هذا البيت . . في نطاق العلاقة الشخصية المحدودة بين فرد وآخر . . في نطاق الحب . في نطاق الكره . . . وهكذا فالماضي هو دوما قوة فاعلة .

×لكن الملاحظ هو انك دائما تبدأ من نهاية الأمور . . . من نهاية الحالات ومن نهاية الأوضاع والمواقف .

ـ هذا بالضبط يؤكد ما أقوله . انا أبدأ بالحاضر ، كأني اقول : نحن انتهينا الى هنا . . ولكن لنر ، ونحن هنا ، كيف وصلنا الى هذه النقطة . والقصة هي ، في الواقع ، قصة الوصول الى هذا المكان . . الى هذا الحاضر . وانا في كل ما كتبت تقريبا ميال الى ان ابدأ بالنهاية ثم اعود الى البدايات ، على غير الطريقة التقليدية في القصة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل الى الباء والتاء فالثاء ، حتى تصل الى الياء . ولعل هذا هو السبب في أنني أسميت احدى قصصي « بدايات في حرف الياء» . انا بالفعل انظر الى النهاية ، ثم أحاول ان أفهمها ، فأعود الى البدايات .

×وأى نوع من الوعي يحكم مثل هذه الاعادة التذكرية ، اوهذه القراءة للماضي من خلال ما وصل اليه في النقطة التى تبدأ منها ، والتي يتمثل فيها الحاضر ؟

ـ هنا سرّ الابداع . . . سر الخلق . اى نوع من الوعي ؟ انت لا تستطيع ان تصنع هذا الشيء صنعا واعيا محددا . الوعي يثار فيك . . يندفع بعوامل شتى . . الوعى لنقطة حاضرة تسترسل منها الى النقاط التى سبقتها . هذا النوع من الوعي في تجربتي يأتيني كنتيجة لتجربة آنية : قيل شئ ، او حدث شيء أو فعلت شيئا يجعلنى أدرك فجأة ان علي الرجوع الى الوراء لأفهم ما جرى . . حينئذ تضطرب التفاصيل والجزئيات التى ملأت حياتى وكأنها وضعت في جهاز يخلط كل شيء خلطا ، فأحاول ، في اثناء عملية الخلط هذه ، ان استخلص منه ما يخدم غرضي ، او ما أرى انه يتصل بهذه النقطة الحاضرة ويلقى الضوء عليها . . لعل هذا هو السبب الذي يجعل الكاتب يشعر بما وصفته بالمحنة . . بالحمىّ . لأن الخليط الرائع والمريع ، في آن معا ، الذي يجابه به في ذهنه أشبه ما يكون بالهلوسة . . هلوسة قريبة من الجنون . لكن الفن هو ان يستطيع الفنان ان يأخذ من جزئيات هذه الهلوسة ما يوضح النقطة الحاضرة ويجعلها تتوهج . . ويجعلها ذات معنى لا للحظة الحاضرة فحسب ، وانما للحظات القادمة ايضا .

×دعنا هنا ندخل في تفاصيل العملية الروائية عندك ، انك تجعل من روايتك مجموعة من الحركات التي تؤدى في النهاية الى موقف . . الى رؤية البناء الروائي ؟

ـ نعم . . أعتقد أن عندى مفهومى للبناء الروائي الذي اكتسبته من قراءاتى الكثيرة ، واكتسبته من دراساتى النقدية ، ومن حسى القصصي الذي ربما هو الذي مدني به منذ الصغر عندما كان يقص علي الحكايات كل يوم ، وجعلني أحب هذا الفن من القول ، هذه الطريقة في تصوير الحياة .

هذا كله يجب ان يخدم ، في النهاية ، رؤياى ، او رؤيتى ـ كيفما شئت ان تحدد معنى هاتين الكلمتين ـ لأن الكاتب قد يؤثر

الصمت والتذكر السادر الغافل الصامت بينه وبين نفسه لو لم يكن يريد ، في الوقت نفسه ، ان يحدد موقفا ويبلور رؤيا .

اذن ، كل مفهومي للفن القصصي ، وكل حبي لهذا الفن ، وكل نظرياتى حول التركيب الذي يجب ان أتبناه في هذا الفن ، لاشك انه يخدم ، في النهاية ، شيئاً او فكرة اساسية مقيمة في ذهني ، لابد لي في كل مرة ان أعود فأكتب رواية لكي أستوضح شيئا منها . أنت تسميه «موقفا» ، او تسميه رؤية . . لا باس . انا ، في الحقيقة ، لا أستعمل كلمة «موقف» . ربما أستعمل «رؤيا» ، وحتى «رؤيا» هنا ليست الكلمة التي أريدها بالضبط . انا أشعر ان كل روائي يعايش شيئا زاخرا ومعتلجا في نفسه لا يستطيع ان يحدده بكلمات قليلة ، ولو استطاع ذلك لربما سكت او انقطع عن الكتابة بعد المحاولات القليلة الأولى .

اذن ، علي ان اكتب لكي أستوضح هذا الشيء الذي أعايشه ، والذي هو ملح علي باستمرار ، في أثناء وعيي ، وفي اثناء نومي وفي اثناء يقظتي ، ويلح علي في أحلامي ، ويلح علي في علاقاتي مع الناس . فأنا أكاد اكون مجبرا على الكتابة لكي أستوضح هذا الشيء في نفسي فأستريح . فالفن ، في النهاية ، هو استطلاع ليس فقط لتفاصيل حياتية سواء كانت تفاصيل او حياة

أناس آخرين ، وليس هو نوع من الفضول فقط . فهو ايضا فضول حول حياة الآخرين ـ وانما هو نوع من التخلص مما يثقل دواخلك لكي تستطيع ان تحرر ذاتك من الداخل ، وفي الوقت نفسه ترى الحياة على شكل مفعم بمشاعر ما كانت لتوجد ، وما كنت لتحس بها لو لم تكتب . .

اذن ، نحن هنا أمام عمليتين قد تبدوان متناقضتين ، غير أنهما في الحقيقة ، متكاملتان : انك تفرغ تفاصيل مهمة لحوحة من دواخل ذاتك ، لكي تعود فتمتلىء عن طريقها بتفاصيل تضاهيها الحاحا وأهمية . هاتان العمليتان مترابطتان ، ويخيل الي أنهما اساس العملية الابداعية ، والروائية بشكل خاص . وعندما تقرأ لكاتب مثل « فلوبير » او « هنري جيمس » ، اوللروائيين الذين كتبوا عن فنهم وكيف يكتبون ، تجدهم يقولون أشياء مقاربة ـ ولو أنهم لا يقولونها بهذا الشكل بالضبط .

×وفي هذا السياق الروائي الذي تعتمده أجدك تعطي أهمية كبيرة للحوار ، حتى لتعطيه الأولوية في البناء الروائي . فأنت لا تعنى بالوصف . .

ـ ربما لا أعنى بالوصف بالقدر الذي يعني به بعض الكتاب الاخرين . فأنا منذ صغري على ما أذكر ، كنت عندما أقرأ الرويات المترجمة وحتى الروايات العربية ـ ولكن الروايات المترجمة وخصوصا روايات المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية، كمؤلفات «اميل زولا » مثلا ـ حين كنت أقرأها كنت أملّ الوصف المسهب . . الوصف الدقيق لجزئيات الظرف الذي توجد فيه الشخصية ، للبيت ، للأثاث ، للطبيعة . . وحتى لملامح الانسان وهو يتحرك . . وهو يتكلم او يضحك . . وهكذا هذا النوع من الوصف كنت أمله منذ ان كنت صغيرا . لا أعرف لماذا . كنت أتمتع بالحوار . والحوار ـ ولا سيما فيما بعد ، عندما انصرفت الى دراسة المسرح الشكسبيرى بشكل خاص ـ جعلني أدرك انك تستطيع ، عن طريق الحوار ، ان (تصف) وتجسد . فليس كل حوار تجريديا . . ليس كله أفكارا صرفة ، وانما في أثناء الحوار لك ان تتطرق الى جزئيات هي ، في الواقع ، جزئيات مرئية . فالمرئيات تهمني . . أعنى بها بالقدر الذي يساعد في خلق الجو الذي أنا بصدده . .

لعلك تتذكر « صيادون في شارع ضيّق » مثلا ، او « البحث عن وليد مسعود » . . عندما أثار بما تراه عينى أجدني أدخل في التفاصيل . . لكن يبقى همي الحقيقي هو الحوار ، وعن طريق الحوار أريد ان أجعل لهذه المرئيات قيمتها الحقيقية . لولا الحوار لما استطعت، ربما ، ان أجعل للمرئيات التي اصفها ، او التى علي ان أصفها ، القيمة التي يجب ان تكون لها في السياق الروائي ، فالحوار ينبغي ان يكون متصلا بالمرئيات التي تحيط بالأشخاص الذين يقومون بهذا الحوار . .

بهذا المعنى ، اذن أنا أعنى بالوصف . لكن فقط بهذا المقدار ، عدا عن الأشياء التي تطرقت اليها في أسئلتك ، وأجبت عنها . أشياء تتصل بطفولتى ، لانني ، كما قلت ، عشت نوعا من الحياة في نوع من الطبيعة جعل هذه الطبيعة أثيرة

لدى . . وكلما وجدت المجال متاحا لأتردد عن الخوض في تفاصيل وصفها .

×أريد هنا أن أسال : أى دور تعطي الحوار في عملية البناء الروائي في روايتك ؟

ـ الحوار عنصر اساسي في البناء الروائي ، ولكنه ليس العنصر الوحيد . السرد والوصف كلاهما مهم . . لكن يجب ان تكون للحواز أهمية خاصة . فهناك من يستعمل السرد الى ما لا نهاية .

والقصص التقليدي كان أميل الى السرد والوصف منه الى الحوار . . وكان معظم الحوار يوضع بالشكل الذي يسمى بالانكليزية (Indirect Speech) ـ الكلام غير المباشر ـ : (قال له ان يذهب فرضي باالذهاب) . . في حين نحن نعرف اليوم انني لكي أوحي للقارىء ، او أوحي لنفسي بما جرى أستخدم الحوار (قلت له : اذهب . . قال : سأذهب)

هاتان الجملتان عندما تضعهما هكذا فأنك تصف مجسدا . . تصف فعلا يتجسد في ذهن القارىء ، وتبين ان الحوار ، في أغلب الأحيان ، عندما تبني حدثك من خلاله ، يساعدك في ان تجعل الحركة مرئية في ذهن القارىء . . في حين ان السرد لا يجعلها مرئية ، انما هوشىء تجريدى وسريع الانتقال بالذهن ، لا يتيح له التريث الكافي ليرى الشىء وهويقع بتفاصيله . . وهنا أهمية الحوار . .

×بالاضافة الى هذا ، فان الوصف يجعل اللغة الواحدة مسيطرة على مسار الحدث الروائي . . اما مع الحوار فأن هناك « لغات متعددة » تتداخل ببعضها . .

ـ نعم . . وهنا نأتى الى الجزئيات . فالوصف هو لغة الكاتب دائما . . والحوار هو لغة الكاتب بالطبع ، لكنك في الحوار لا تستطيع ان تفرض نفس الأسلوب الواحد ، لأنك ، حينئذ لا تكون أمينا لنوع الشخصيات التي تساهم في هذا الحوار . فالناس يجب ان يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارىء بأنهم بالفعل يتكلمون له في الحياة ـ وهذه بديهية اذا غفل عنها الكاتب فهو يغفل عن ناحية مهمة في عمله . .

×نستطيع القول ، بعبارة موجزة : إنها أصوات متعددة في عالم كاتب واحد . . .

ـ نعم . . وفنك هو في سيطرتك على هذه الأصوات المتعددة ، وان تنوعها ، حسب الشخصيات التي تصدرها ، هو كتنوع الأصوات في العمل السمفوني الكبير . فأذا أردت النشاز فأنت تتقصد النشاز لغرضك الفني . . اما اذا اردت انسجاما او تناغما وانتجت نشازاً فأنك تكون قد فشلت يجب ، ان تسيطر على أصواتك المتجاورة كما يسيطر الموسيقار على أنغامه ، بحيث يخلق من هذا التنويع في الآلات والأصوات انسجاما واحداً كبيرا هو الذى يهز النفس ويشحنها بالايحاءات . .

الهوامش :

1 ـ نشرت في مجلة الأهالي البيروتية سنة 1939 ، وقد كتبتها سنة 1938 .

2 ـ ظهرت هذه المجموعة في طبعتها الاولى عام 1956 عن الدار الاهلية في بيروت . وأعادت هذه الدار اصدارها في طبعة ثانية عام 1958 تحت اسم المغنون في الظلال دون اذن المؤلف في تغيير العنوان . وصدرت طبعتها الثالثة بعنوان عرق . وقصص أخرى عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1974 ، وصدرت طبعتها الرابعة تخت عنوان عرق . وبدايات من حرف الياء ـ حيث أضيفت اليها قصة جديدة هي بدايات من حرف الياء ، وذلك عام 1981 ، عن دار الآداب ببيروت .

3 ـ كتبت هذه الرواية اصلا باللغة الانكليزية ، وصدرت طبعتها الاولى في لندن عام 1960 . امّا في العربية فلم تصدر الاّ عام 1974 عن دار الآداب ببيروت ، بعد ان ترجمها الى العربية الدكتور محمد عصفور .

جبرا ابراهيم جبرا :

من ايام طفولتي

سيرة ذاتية

الفصلان الاول والثاني

ـ 1 ـ

رأيتهم في المدرسة يكتبون. يمسك الواحد منهم بقلم الرصاص (كنا نسمي القلم ايامئذٍ «اللابصة» ويفتح الدفتر، ويكتب على الورق الأبيض المسطر. كانوا يرفعون رؤوسهم وينظرون عبر رأس المعلم إلى «اللوح» وهو مجموعة من أخشاب شدت معاً في شكل مربع، وركزت على مسند ثلاثي الارجل، وصبغت يوماً بالاسود ولكنها الان تكاد تكون بيضاء من تراكم أثر الطباشير رغم مسحها، وتفارقت الأخشاب بعضها عن بعض وقد خط المعلم على هذا اللوح بضعة حروف. والصبية يكتبون.

ومن عادة كل منهم ان يمدَّ لسانه، ويبلل طرف القلم على حافة لسانه، ويكتب. ويمحو بممحاة صغيرة عليها صورة فيل. وينقرم القليل. فيبريه بالبراية ويغمس الأسود المبري بلعاب لسانه. وينظر إلى اللوح ويكتب.

كان ذلك اول يوم لي، او أحد أيامي الأولى، في «مدرسة الروم» الواقعة خلف كنيسة المعهد في بيت لحم. قلت للمعلم، وأنا على «بنك» طويل بين اربعة او خمسة اطفال مثلي: «معلمي، هل اكتب أنا أيضاً؟»

قال: هل أحضرت معك دفترك وقلمك؟»

قلت: «لا.»

قال: «كيف تكتب اذن؟»

قلت: «في دفتر أحد الأولاد الذين عندهم دفاتر.»

فضحك الصبية. حتى المعلم ضحك، وقال: «لا ياولد. غداً أحضر دفترك وقلمك، واكتب.»

بعد قليل دق المعلم جرساً. وخرجنا الى الملعب. كانت هناك شجرة صنوبر كبيرة منحنية تكاد تقسم الساحة الصغيرة إلى قسمين. قفزت على الجذع المنحني، ومنه تسلقت إلى الأغصان العليا. ولحق بي جماعة من الصبية. وما كدنا نلعب قليلاً حتى رأينا المعلم يدق جرسه مرة أخرى. وعدنا إلى «الصف». كنا على الأقل خمسين ولداً، من اعمار شتى. كنت ارى معظمهم كبيراً بالنسبة إلي: في العاشرة، والثانية عشرة، وربما كان بعضهم في الرابعة عشرة. وأنا في الخامسة. حافي القدمين. واكثرنا حفاة، غير أن بعض الاولاد الكبار يلبسون أحذية ضخمة، خلفها الجيش العثماني لوالديهم، ولا شك.

قبل الظهر خرجنا «إلى البيت»، في ساعة الغداء. رحت ركضاً

إلى بيتنا، ووجدت جدتي في الحاكورة تنظر إلى ظل شجرة اللوز الواقع على حائط البيت. فقالت: «لماذا قبل الوقت؟»

- «ولكنها ساعة الظهر.»

- «لا ياحبيبي. لم يصل الظل إلى هذا الحجر بعد.» وأشارت إلى حجر نانتيء في الجدار. «أتعتقد انني لا أعرف متى تكون ساعة الظهر؟»

- «لا أدري. أخرجنا المعلم، وقال ارجعوا في الساعة الواحدة.»

فصاحت جدتي: «مريم! حضّري الغداء. ابنك جاء!»

كانت لي علاقة خاصة بجدتي، من «وراء ظهر» أمي. فهي تعلم ان امي «عصبية»، واذا فعلت انا شيئاً لا ترضى عنه أمي وعرفت به، «أطعمتني قتلة». فكانت جدتي تتستر عليَّ.

اقتربت منها - كان فستانها طويلاً يكاد يبلغ الأرض. تلمسته، فقالت: «ها؟ عندك شيء تقوله؟ فقلت شيئاً غير لائق؟».

فقلت وانا انظر في عينيها العسليتين: «ستي، اريد ان اشتري دفتراً وقلماً.»

- «دفتراً وقلماً! ليش؟»

- «لكي أكتب.»

- «قل ذلك لأمك، اطلب ماتريد من أمك. او انتظر إلى ان يعود أبوك في المساء.»

عندما دخلت البيت، كانت أمي تتأمل في «الطنجرة»، وتخلط مافيها. وقالت: «أهلاً بابن المدارس!»

قلت: «يمة، المعلم يقول ان علي أن أخذ معي دفتراً وقلماً للمدرسة.»

- «صحيح؟ ومن أين أجيء لك بالدفتر والقلم؟»

- «الدفتر والقلم بنصف قرش. هكذا يقول الأولاد.»

- «وأنا من أين لي نصف قرش؟ يلا أقعد وكل، وبلا دفتر وبلا قلم. نصف قرش، قال! وقبل أن تأكل، خذ شوية حشيش للخروفين.»

أخرجت شيئاً من الحشيش الذي كنا نجمعه في كيس كبير في طلعاتنا إلى الحقول، لكي لا نضطر إلى أخذ الخروفين للرعي كل يوم. وأخذته للخروفين الأبيضين المربوطين في «الخشّية». كانا كلاهما متمرعين في تراب الأرضية - يجتران. وحالما رأياني، نهضا ووضعت لهما الحشيش، وأقبلا عليه بنهم، وأنا أربت على ظهر هذا وظهر ذاك.

صبت أمي الطعام في قصعة كبيرة على الأرض وجلسنا حولها. وقالت أمي: «هه! الان دق الظهر! إذ راحت قباب الأديرة المنبثة في البلدة تقرع اجراسها لتعلن انتصاف النهار، واصوات الأجراس تتمازج عبر الفضاء، وهاجة فرحة.

بعد الغداء عدت إلى المدرسة، ولعبنا، إلى ان دق المعلم جرسه. ودخلنا الصف. ولم يكتب أحد شيئاً هذه المرة. كتب المعلم حروفاً على اللوح، وطلب من جماعة منا ان نكررها وراءه:

«ألف!» فنصيح: «ألف!»

- «باء!»

- «باء!»

- «ثاء!»

- «ثاء!»

- «الف باء!»

- «الف باء!»

عندما خرجنا عصراً، جعلنا أنا واثنان من رفاقي نردد ونرنّم: «ألف باء بوبابيه، نص رغيف وكوسايه...» ومررنا بد كان حنا الطبش، وواجهته مليئة بالدفاتر والأقلام والمحايات. دخلت وسألت البائع: «عمي، بدي قلم ودفتر.»

- «معك تعريفة؟»

- «لا.»

- «رح وأحضر نصف قرش. وخذ أحسن قلم وأحسن دفتر.»

وعدت إلى البيت، ووجدت جدتي في الحاكورة تلم الغسيل. ونظرت إليها راجيا، ففهمتني في الحال. ودون ان تقول كلمة واحدة، وضعت يدها في عبها، واخرجت منديلاً معقوداً. وحلّت عقدتين.

وانفتح المنديل عن أربع أو خمس قطع نقدية. التقطت منها نصف قرش مدورا مثقوباً، وقالت: «خذ. ولا تخبر أمك. يلا من قدامي، عنفص!»

وركضت معنفصاً إلى دكان الطبش، وناولت صاحبه قطعة النقد العزيزة، وناولني دفتراً وقلماً. فطلبت إليه أن يبري لي القلم، ففعل. وقال: «اذا لم تكن لديك براية، مش ضروري. إبر القلم بالشفرة.»

وطرت بما اشتريت عودة إلى البيت. لم تكن أمي في البيت،

وجـدتي كالعـادة مشغـولـة بشؤون العـائلة. كان قرب باب بيتنـا مصطبة حجرية طويلة، تمددت فوقها على بطني، وفتحت الدفتر عند اول صفحة. وأمسكت بالقلم المبري الجديد لأكتب. بللت طرفـه الحـاد على رأس لسـاني. ولكن ماذا اكتب؟ في الصبـاح، وبـعـد الظـهـر. كانـت الألـف سهـلة. شكلها، كما يقول المعلم، كالعصا. والباء؟ عصا نائمة. معقوفة من الطـرفـيـن. وكتبت أ أ أ أ أ، ثم ب ب ب، وامتلأ السطـر. وبدأت سطراً آخر. وآخر. . . ولكنني وجدت ان اسطري، غصباً عني، تميـل انحداراً، مهما حاولت. غيرت وضع الدفتر الامامي، وكتبت. وألاسطر تهبط بي من اليمين الى اليسـار. . . وامتلأت الصفحة اسطراً مائلة، ثم ملأت صفحة أخرى، فاخرى. وفجأة «انقـرم» القلم. فتـوقفت. في ذلـك المسـاء، كـان دفتـري «فـرجـة العـائلة: أبي قال: «عفـارم!» يـوسف، أخي الأكبـر، قال: «اسطرك نازلة من الجبل، لتشرب الماء؟» أمي قالت: «اكتب كتـابـة مضبـوطـة، ودر بالـك على الـدفتـر. ولاتضيـع القلم فاهم.؟ وجدتي غمزتني جانبياً متفاهمة معي.

في صبـاح اليـوم التالي أخذت «عدتي» معي الى المدرسة، وقلت للمعلم: «جلبت معي الـدفتر والقلم.» فقال: «طيب، اقعد مكانك واكتب.» بـرى المعلم لي القلم، واستعـرت ممحـاة، وكتبت. ولكن الأولاد الـذين بقـربي كانـوا لايكتبـون، لأن ليست معهم دفـاتـر. ويضحكـون. ويتململون. وأرجلهم الحـافيـة في عبث متـواصل. هذا يدفع ذاك بقدمه تحت «البنك» وذاك يركل قدمي، ويروح قلمي شاخطاً على الصفحة المفتوحة بين يدي.

عنـد الـغـداء سألـتـنـي أمـي: «هـل رأى الـمـعـلم دفتـرك؟»

قلت: «نعم. وجعلني اكتب.»

قالت: «الحمد لله.»

ولما حاولت ان اريها ماكتبت، قالت: «هل اعرف انا القراءة حتى اقرأ دفترك؟»

بعـد الظهـر لم نكتب شيئاً. كان المعلم نعسـانـاً. قعـد إلى المنضدة، وأقام ولداً كبيراً وقال له: «الياس، انت العريف اليوم. كل من يتـكـلـم، او يضحـك، او يتنفس، اكتب لي اسمـه على الـلوح. . . انـتـم اولاد الـصـف الأول والـثـاني، افتحـوا كتب الـقـراءة، الـصفحـة خمسـة، واقـرأوا. بس بلا حس! وانتم الجـالسـون في الخلف، اجعلوا سواعـدكم على البنك، هكذا، وأنزلوا رؤوسكم وأسندوها عليها، وناموا. وبلاش حركة! فاهمين!»

وفي الحـال أغمض عينيـه، وسقـط رأسـه على صدره، وراح في نومة هنيئة.

دفنـا وجـوهنا بين سواعدنا، كما اوصانا المعلم، ولكن من منا العفـاريت يستطيع النـوم؟ قضينا ساعة ورؤوسنا على البنك، في الثـرثـرة والضحك. عندما رفعنا رؤوسنا كان الياس قد كتب ثلاثة اسمـاء او اربعة على اللوح. وجعل «علامة ضرب» إزاء أحدها. وانطلقت فجأة شخـرة عاتيـة من المعلم، رفـع رأسـه على اثـرها مبـاشـرة، واجـال عينيـه الـرهيبتين في وجوه الأولاد. وببطء ادار رأسه نحو اللوح، فرأى الأسماء، فنادى اولها: «جريس! شرّف!»

وخـرج جريس من بين رفـاقـه، وسـار خائفـاً نحو المعلم: «والله معلمي ما حكيت. ولا ضحكت.»

قال المعلم، وقد تناول مسطرته الطويلة: «افتح يدك!»

- «والله معلمي. . .»

- «افتح يدك، بلا حكي!»

وفتح الولد يده، وضربه المعلم بالمسطرة على كف يده ضربة واحدة.

وهكـذا فعل بصاحب الاسم الثاني. أما صاحب الاسم المؤشر بعلامة ضرب، فأذاقه ضربتين اثنتين ثم دق الجرس، وأخرجنا.

كان اسم رفيقي على البنـك «عبـده». وقد لازمني في العودة، وأقنعني بالذهاب الى دارهم، وهو يقول:

«اتعرف كيف تصنع «طقاعـة»؟ دفترك هذا فيـه 16 ورقة. كل ورقتين نجعل منهما طقاعة.»

كانت أمه منشغلة عنا بالخياطة عندما جلسنا في ركن من غرفة بيتـهـم، على الأرض. أخـذ عبـده الـدفتـر من يدي، ولكني استـرجعتـه، رافضـاً اول الأمـر. «طقـاعة واحدة، وبس!» قال. فرضيت. ونـاولتـه الـدفتـر. فتحـه واقتلع الـورقتين اللتين في الـوسـط، وطـواهما بشكل خاص، وأنا أرقبه، ثم طوى زاوية من الطـويـة، وأدخلهـا بين طرفيهـا، وبعـد ذلك جعلها تحت إبطه، فضغط عليها بذراعه، ثم سحبها بسرعة، ونفضها بقوة، فاطلقت صوتـاً انفجـاريـاً بديعاً. أعاد الطي، وأعاد العملية، و «طقع» مرة أخرى. شيء رائع!

قال: «أ أعمل لك واحدة؟»

قلت: «أنا أعملها.»

واقتلعت ورقتين من وسط الدفتر، وعملت طقاعة، وطرقعت! ثم عملنا طقاعة أخرى، فأخرى - إلى أن أتينا على الدفتر. وأم عبده ترقبنا بنصف عين، وتقول بين حين وآخر: «بلا دوشة ياجماعة!»

وخرجنا إلى الشارع، ونحن نطرقع، وجيوبنا ملأى بعتاد من الطقاعات. ووجدنا أصدقاء، وزعناها عليهم. ورحنا جميعاً نطرقع... الى ان غابت الشمس، وتمزقت الطقاعات كلها.

وأسرعت الى البيت. وقالت جدتي: «أين الدفتر؟»

قلت: «أخذه المعلم.»

وقالت أمي: «أين الدفتر؟»

قلت: «اخذه المعلم.»

- «لماذا؟ ليتفرج عليه؟»

- «ليحفظه في الجدار عنده. لكي لا يضيع.»

وعندما عاد أبي من العمل سألني:

«اين الدفتر؟»

قلت: «عند المعلم.»

وسألني أخي يوسف على العشاء السؤال نفسه، واجبته بالجواب نفسه.

ونمت تلك الليلة وأنا أفكر في الطقاعات، وأسف أنني لم أترك على الأقل واحدة منها اطرقع بها في المدرسة. ولكنني شعرت ايضاً بشيء من الخوف. من اين لي أن اشتري دفتراً آخر؟

في اليوم الثاني ذهبت إلى المدرسة. ولم يكن لدي إلا القلم، وجعلت انقش به على البنك. وكلما انقرم بريته بمساعدة أحد الأولاد، حتى كاد نصفه يتلاشى.

وفي البيت أمطرت من جديد بالسؤال إياه: «اين الدفتر؟» وأجبت: «عند المعلم.» وفي صباح اليوم الثالث، عندما دق الجرس، جرني عبده من ذراعي. فقلت: «شو ها المدرسة؟ جرس، دائما جرس؟»

قال: «بلا مدرسة ياشيخ! أتجيء معي؟

قلت: «يلا!»

وخرجنا من باب الملعب راكضين، في اتجاه ساحة المهد كانت السيارات تقف فيها، وينطلق منها رجال ونساء طوال، شقر، كبار السن، يحملون آلات التصوير. ويكلموننا بلغة لا نفهمها. فيومئون الينا لكي نقف امامهم، وباب كنيسة المهد خلفنا، ويصوروننا.

«دق الظهر» فجأة. فرحت راكضاً إلى البيت. ورحبت جدتي بابن المدارس. وقالت: «طبخت لك اليوم أحسن عدس أحضر بصلة، واكسرها، ورشها بالملح.»

والبصل يشهي بشوربة العدس، والعدس يشهي للمزيد من البصل. واكلت حتى اتخمت، واستلقيت على ظهري. فنفرت بي أمي: «قم! قم إلى مدرستك! أم انك نسيت؟ وقل للمعلم ان يعيد اليك دفترك!»

وقالت جدتي: «مهلك على الصبي. خليه يستريح قليلاً.

فقالت امي: «والله أفسدته!»

وخرجت - إلى بيت عبده.

وبقينا أنا وعبده لعدة أيام ننزل إلى الوادي، او نتسكع في ساحة المهد، وفي اوقات انصراف اولاد المدارس نعود الى البيت، لكي نوهم أهلنا أننا مازلنا نواظب على الدوام في المدرسة.

ولكن ماكادت تمر أربعة أيام او خمسة، حتى جوبهت في الظهيرة بأمي، واقفة ببوابة الحاكورة، وهي تنتظرني. وما كدت أدفع البوابة، حتى أمسكت أذني وجرتها بقوة عاتية، وصاحت: «اين الدفتر؟»

- «يمة، قلت لك، عند المعلم!»

- «عند المعلم، ياكذاب؟»

ولطمتني على خدي. «التقيت بأم عبده هذا الصباح، وحكت لي كل شيء» ولطمتني على خدي الآخر. «ملأت شارع راس افطيس بالطقاعات، ياكذاب، ياحرامي! وتضحك علينا أيضاً! والله لن ترى المدرسة بعينك مرة أخرى!»

ورغم حماية جدتي، اكلت قتلة من النوع الفاخر، وكل الذي استطاعت جدتي ان تفعله هو أن تدس في يدي، وانا ابكي في الحاكورة، قطعة خبز وزر بندورة، ودفعتني إلى الهرب. وخرجت، وجلست على الدرج النازل إلى الطريق، واكلت غدائي البائس وأثر الملح في عيني يؤذيني، وقرص امي مازال يخز في خدي وفخذي.

وقرر أبي ذلك المساء ان يرسلني إلى مدرسة السريان الكاثوليك التي يعرف معلمها - فهو جارنا. وسيعلم منه ان كنت

اداوم على الحضور، وأتعلم الألف باء، كالأوادم. . .

ـ 2 ـ

كانت دارنا في تلك الفترة تتألف من غرفة صغيرة مبنية من الحجر الخشن، تتصل بها حاكورة فيها شجرتا رمان وشجرة لوز او شجرتان، وعلى مقربة منها «الخشية» المبنية أيضاً من حجر خشن، وامامها حوش مبلط بالحجارة، تتوسطه فرزة البئر، ويتصل بحاكورة أخرى محاطة باشجار الرمان. وبين مأوانا والخشية، التي هي مأوى الخراف والدجاج، ممشى يفصل أيضاً بين الحاكورتين، ويمتد من بوابة عتيقة اختلط فيها الصفيح الصدىء بالخشب المتآكل.

وكانت غرفتنا وخشيتنا كلتاهما مسقوفتين بالأحطاب وجذوع الأشجار وأغصانها، من الداخل، ظاهرة التفاصيل في السقف المنخفض، وهي تتداخل تداخلاً كثيفاً، إن تمتد من حائط إلى حائط، وقد لبدت بالطين والتراب. وكان مهام أبي وبقية افراد العائلة بين الحين والحين، ولا سيما قبل مقدم الشتاء، دك السطح بالدرداس. ولم يكن هذا بالطبع يمنع الدلف او الخرير عندما تسقط الأمطار، ولكنه يقلله ويحصره على الأغلب في الزوايا. وكثيراً ماكنت استلقي على ظهري، على ارض الغرفة الترابي، او على الحصيرة، وارقب مصارعة الجرذان المعشعشة بين أحطاب السقف. واكثر من مرة، صرع جرذ جرذاً آخر وأوقعه إلى الأرض، فالتقطته قطتنا «فلة» ببراعة، وحملته بين شدقيها إلى الحاكورة لتأتي عليه بطريقتها القططية. كانت «فلة»، على رقتها الظاهرة، ورقّة اسمها، تتكشف عن شراسة النمرة حين تجابه بالفريسة. وكثيراً مارأيتها تجابه الفئران، وتجمدها رعباً، ثم تقضي عليها. ولكنها ذات يوم، حين أقعت بوجه جرذ كبير بحجمها تقريباً، كادت تنهزم في المعركة، إذ راح يرفع قدمه الأمامية كالمخلب ليطعن بوزها، غير أنها استطاعت أخيراً أن تدفعه إلى الفرار، والاختفاء عن العين ـ عن عينها على الأقل.

كانت دارنا هذه تعلوها من الخلف جدران ودور أخرى تتصاعد طبقات إلى أعلى الجبل الذي بنيت البلدة على سفحه منذ القدم. اما من ناحية بوابة المدخل، فكان هناك الزقاق الذي يتفرع عن مدرج شديد الانحدار ينزل الى الطريق العام المعروف براس افطيس او شارع النجمة كما سمي فيما بعد. من الشارع كنا نصعد الدرجات الحجرية اللامنظمة، التي صقلتها الأقدام مع مرور الزمن، لكي تبلغ زقاق دارنا. ولكن المدرج ـ ولم يكن عريضاً جداً ـ كان يبدأ بعمارة فخمة على اليمين، مبنية من حجارة «مدقوقة» منتظمة، لها بوابة حديد صبغت ذات يوم غابر بطلاء أبيض. وعلى اليسار جدار عال عند قاعدته معلف يربط عنده حمار أبيض، كلما وقف عبر الدرج ورأسه في المعلف ومؤخرته متجهة نحو الدار الضخمة، احتل اكثر من نصف المعبر. كان هذا حمار «الحكيم الرومي»، المقيم في تلك الدار. والحكيم الرومي هذا، لا أظن ان احداً كان يدعوه باسمه، او حتى يعرف اسمه، إنه أشهر طبيب في البلدة. والكل يطلقون عليه التسمية الوحيدة التي يحترمونها: «الحكيم الرومي» فكنا نراه وهو راكب حماره ـ المتميز طبقيا عن الحمير الكثيرة في البلدة بلونه الارستقراطي الأبيض، بينما كانت الحمير الأخرى أقرب إلى الرمادي المسكين في لونها ـ وحقيبته في خرج الحمار الأحمر، وهو ينهره بشموخ وانفة بخيزرانة قصيرة، في طريقه إلى دار هذا المريض او ذاك. كان «الحكيم» رجلاً قصيراً، بديناً، حليق الشارب، خالط الشيب سواد فوديه، ويلبس «البرنيطة»، ولا يبتسم لأحد، أو شيء.

لم تقم بيني وبين هذا الطبيب او حماره أية مودة. فمن اوائل تجاربي في هذا الحي، تجربة سجلها لي حماره المحترم وأنا في الخامسة من عمري. اردت صعود الدرج إلى البيت، والحمار واقف على قوائمه يكاد يسد عرض المعبر بجثته، وقد فرغ من علفه فيما يبدو، وروثه وتبنه يملآن الدرجتين او الثلاث التي في المستهل. تجنبت الروث ما استطعت، وقصدت الفسحة الضيقة التي تركتها عجيزته للعابرين، وهو يكش بذيله عنها الذباب والقراد. ولا أظنني حين عبرت، تريثت طويلاً للنظر إلى ذيله وحشراته، ولكنني ربما مددت يدي إلى الذيل لأكف حركته عني ريثما أمر. غير أنه بادرني بقائمتيه الخلفيتين، وضربني «زوجاً» بتسديد هائل أصابني في كتفي وصدري اصابة جعلتني أصرخ عالياً، ونفذت إلى الدرجات العليا وأنا مرتعب أبكي وكان ذلك درساً أليماً، ومبكراً في حياتي، علمني ألا اقترب من الحمير، او ان أعمل الحذر الشديد إذا اضطررت إلى الاقتراب منها ومن أضرابها.

وذات مرة اصيبت أمي بوعكة شديدة دامت يومين أو ثلاثة

أقعدتها عن الحركة، ولم افهم بالضبط ماالذي جرى لها عندما وجدتها لاتغادر فرشتها الملقاة على الأرض، وهي تتلوى وتئن، وطلبت إليّ جدتي ان انزل الدرج الى دار الحكيم الرومي قبل ان يخرج في دورته التطبيبية في طرقات البلدة، واطلب اليه الحضور الى دارنا لمعالجة أمي. ولو لم ادرك ان الأمر خطير على نحوما، لما جازفت بدخول العمارة التي يقيم فيها الحكيم، وحماره مربوط بالمعلف على بعد خطوة او خطوتين من الباب. تشجعت، واقتحمت طريقي الى الداخل، واذا هو في الرواق يتهيأ للخروج. وقبل ان اقول له - كما علمتني جدتي - «صباح الخير».

سألني عابساً: «وين، وين، ياولد؟»

قلت متلعثماً: «امي مريضة ياحكيم.»

- «ومن هي أمك؟»

- «أمي؟ أمي، أ، أ، أم يوسف، امرأة الحاج ابراهيم.»

- «اتريدني أن ازورها؟ اين تسكنون؟..

لا اذكر كلماته بالضبط، التي لم أفهم منها الكثير أصلاً بسبب لهجته الرومية. ولكن لا بد أنني أفهمته ما أريد، لأنه رافقني الى أعلى المدّرج، ثم الى الدار. ودخل دارنا حيث استقبلته جدتي، بأن انزلت مخدة من المعزل ووضعتها على الحصيرة، لكي يجلس عليها. ولم تطل الزيارة. فقد فحص أمي بشكل ما، وطمأنها، ثم كتب «الروشته» وأعطاها جدتي، ونهض، وطلب خمسة قروش أجراً لعيادته. فقالت أمي، وهي تكبت ألمها، مندهشة: «خمسة قروش! وماذا فعلت ياحكيم لتطلب خمسة قروش؟

زوجي يعمل من شق الفجر حتى غروب الشمس مقابل خمسة قروش.»

وأحسست أنا أنه يطالبنا بالمستحيل.

تأفف الطبيب، ثم قال: «طيب هاتي قرشين، او ثلاثة.»

غير أن أمي دست يدها تحت وسادتها، واخرجت «شلناً» ناولته إياه، وهي تقول بكبرياء: «لا، لا. تفضل. شكراً.»

أخذ الحكيم الشلن وألقمه الجيب الصغير في الصدرية التي يرتديها تحت سترته، ولحظت السلسلة الدقيقة التي تمتد من أحد الأزرار إلى الجيب المقابل: سحبها بعناية، وأخرج ساعة صفراء فتحها ليعرض الوقت، ثم أطبق غطاءها البراق بنقرة حلوة، وأعادها الى جيبه. والتقط حقيبته، وخرج.

قالت أمي: «إلى مدرستك، يلا ياحبيبي. ورح ركضاً!»

كنت قد التحقت بمدرستي الجديدة، وقد خاطت لي أمي كيساً أحمله حول عنقي أضع فيه لوازمي المدرسية، وقد اضفت الى دفتري الجديد كتاب قراءة، ودفتر «خط». أخذت الكيس، وانطلقت نزلاً في اتجاه «الطريق الجديدة»، حيث كانت المدرسة: وهي أيضاً غرفة واحدة كبيرة بنيت قرب كنيسة حديثة التشييد، ملأى بالمقاعد الطويلة.

دخلت المدرسة، فأوقفني المعلم صموئيل، وقال بالفصحى: «لماذا تأخرت يافتى؟»

قلت: «أخذت الحكيم الرومي لأمي.»

فقال: ولماذا؟ أهي عليلة؟»

قلت: «بطنها توجعها، معلمي..»

ضحك الأولاد، كأنني رويت لهم نكتة، وقال المعلم، متمتعاً بألفاظه: «قل إنها مريضة... حسناً، شفاها الله. إجلس مكانك.»

كنا أنا ورفقتي، كلما تكلم المعلم صموئيل، ندهش للكلمات الغريبة التي تتساقط من شفتيه، ولا نفهم الكثير منها، ولو اننا قد نحزر معناها - أحياناً. علمنا الالف باء في اسبوع او اثنين، ثم اعطانا كتاباً للقراءة، وجعل يسرع بنا عبر صفحاته، باعتبارها مما لايستحوذ التريث عنده طويلاً. راس روس، دار دور: نقرأها ونكتبها بنسخها عن الكتاب. ويأخذ دفاترنا ويصححها بحبر أحمر جميل، ويعيدها الينا، وهو يقول: «خرابيش الدجاج - هذا خطكم!»

وبين دروس القراءة والخط كان يروي لنا قصصا من قبيل التربية الدينية. فقص علينا كيف جبل الله طيناً وخلق منه بشراً سماه ادم. وفيما كان آدم نائماً تحت الشجرة من أشجار الجنة، أخذالله ضلعاً من صدره وخلق منه امرأة سماها حواء وقص علينا قصة محزنة: كيف ان قابين المجرم قتل أخاه الطيب هابيل. ولما كنت اتصور الله وهو يجبل الطين كما يجبله عمال البناء الذين أراهم في اماكن كثيرة من بيت لحم، تصورت وجه قابين الرهيب وعلى جبينه وصمة اللعنة التي وصمه الله بها، وقد هام على وجهه

في البراري والمدن، فانظر في وجوه الناس في الطرق، وفي جباههم، متسائلاً إن كان قابين واحداً منهم.

عندما أخذت مكاني على المقعد ذلك الصباح، كان المعلم يتحدث عن الطوفان وسفينة نوح التي ملأها طيوراً وحيوانات. وخطر ببالي حمار الحكيم الرومي، وتمنيت لو ان نوحاً ترك جد الحمار الأول لمياه الطوفان، ووفر علينا ذلك الحمار العنيد الذي يسد علينا الطريق، ويهدد العابرين بزوج من حافريه المخيفين.

وفي عصر ذلك اليوم، عند انتهائنا من الدروس. شعرت انني محصور جدا، ورفعت اصبعي، وقلت للمعلم: «أطلع براً، معلمي؟»

قال: «كلنا سنخرج بعد لحظات.»

واذا جاري سليم يرفع اصبعه ويقول: «معلمي، معلمي، لازم أطلع برا!»

فنهره المعلم: «انتظر قليلاً! سنخرج كلنا بعد تلاوة «السلام عليك». ثم صاح: «قيام!» فوقفنا جميعاً، وانا اراوح على قدمي، ضابطاً مثانتي بأقصى جهدي. ولا حظت ان جاري لا يقل حاله كرباً عني وأردف المعلم: «صلاة!»

وأخذنا نصّلي: «السلام عليك يامريم، يا ممتلئة نعمة، الرب معك، مباركة انت بين النساء...»

ولم نكد ننتهي من التلاوة حتى رأينا سيلاً حييا يترقرق من تحت المقاعد في اتجاه المعلم. «سواها» سليم. لم يستطع ضبط نفسه. وانفجر الصبية ضاحكين: «شخ تحته سليم! شخ تحته!»

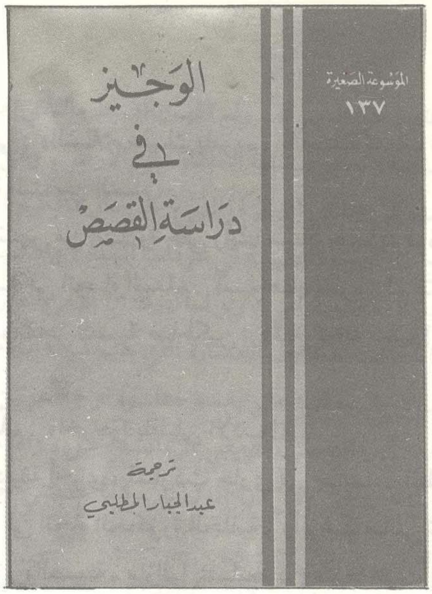
وعاط بنا المعلم: «اخرجوا ياقليلي الأدب!»

ولو تأخرنا دقيقة أخرى، لشاركت جاري في جريمته. انطلقت كالرصاصة في اتجاه الحاكورة الخلفية، وأفرغت مثانتي تحت التينة الكبيرة، والصبية، مازالوا يتصايحون وعندما عدت إليهم كان سليم يبكي، وقد تبلل بنطلونه القصير وساقاه بشكل فاضح.

وفي أثناء عودتنا، رأيت الحكيم الرومي يهرول على حماره. مر بنا، وتوقعت منه سؤالاً، او كلمة تدلل على انه يعرفني، غير انه بقي مسرعاً وهو يضرب جانبي حماره الابيض بركبتيه، وينقنق له بلسانه، وقبعته رابضة على قمة رأسه كطير غريب. وتساءلت: هل شفيت أمي وقامت على قدميها، أم أنها مازالت طريحة الفراش؟ وأسرعت إلى الدار، قبل ان يعود الحكيم، ويربط دابته اللعينة في مدخل الدرج.

من قصص العدد القادم

صهر صمد الشراقي	يوسف الغفيد
الصمت	حسن احمد العاني
الربيع الباكر	ترجمة: كامل يوسف حسين



الوجيز في دراسة القصص

عائد خصباك

رغم المنهج التعليمي الذي أتخذه كتاب - الوجيز في دراسة القصص - فانه يكفي ان يقال، في معرض الثناء عليه، انه كتاب يستحق القراءة ويطرح أجوبة عديدة لأسئلة لم تعد تخفى على القارى العربي، الذي أطلع على الكثير من كتب النقد القصصي التي ترجمت في السنوات الاخيرة، من تلك التي تدرس حرفيات فن الكتابة القصصية، أو التي تتناول شخصيات روائيين قدموا اسهامات خالدة في هذا الفن، كتابات عن فولكنر وتولوستوي وفلوبير وستاندال وشتاينبك وهمنجوي وآلان روب كرييه وكثيرين غيرهم. ان الشي الذي يلفت النظر في هذا الكتاب هو ربطه الوثيق بين عمليتي الخلق والنقد، على ضوء دراسة طبيعة كتابة القصص وفق نصوص أدبية محددة، وبالتحديد قصة لأدجار آلان بووقصة لستيفن كرين، ولذلك جاء النقد الادبي هنا منطلقاً من وظيفتين اساسيتين، الاولى: هي التعبير عن استجابة الناقد للعمل الفني تعبيراً واضحاً بقدر المستطاع، منحازاً للنص، وأعانة القارىء بذلك على فهم العمل وربما الاستمتاع به، أما الوظيفة الثانية فهي الابانة عن العناصر التي تمنح العمل الفني مذاقه الخاص الذي يمتاز به دون غيره، هاتان الوظيفتان تسيران عادة جنباً الى جنب، فالنا قد الحريص على تبرير أحكامه يقدم تفصيلات تدعم هذا التبرير، وكأن النقد وفق هذا المنظور مهمته في المحل الاول - تقف عند التحليل، وهي عملية توجه همها الى دراسة كلمات الكاتب والوقوف عند اي اشارة لغوية تصدر هنا أوهناك، هذا المنهج التحليلي الذي جاء به هذا الكتاب - لايعدم من يعارضونه، فهناك من يرى انه يعني بالغث، ويقتل النص الابداعي ليشرح، والحقيقه ان التحليل كمنهج لايمزق العمل الفني وانما يساعد القارئ على رؤيته ككل وتذوق معناه ودلالته في النهاية، التحليل لايعني الفصل بين عناصر الادب وانما يعني التمييز بينها، ولكي يكون للتحليل اهداف اخرى، اهداف تعليمية، فان الامر يأخذ له موقفاً آخر، وقد نستبعد منه الرؤيا النقدية، ويبقى مجرد محاولة لفهم جوانب مختلفة من القصة والنفاد الى ماراء السطح في محاولة للوصول الى تفسير واحد من تلك التفسيرات، دون أن يعمد الى أقامة نوع من التوافق بينها، يقول المؤلف «من الواضح أن تفسيرات أخرى للقصة ممكنة أيضاً، اعتماداً على التأكيد الذي يوجه الى جوانب مختلفة منها، فان تفسيرنا للقصة سيكون مختلفاً لتماماً عن تفسيرنا الذي ذكرناه آنفاً ص (33) لايمكن أن يقال أن المؤلفين اختارا النموذجين القصصيين لانهما لقاصين مشهورين، ولكنهما كما هو واضح شغفا بالحكاية بمعناها التقليدي، وعلى هذا الأساس جاء تعريف القصة في الكتاب على انها «سرد نثري خيالي، ولكنه في العادة، مقبول، يجسد تغييرات في علائق بشرية، ويستمد المؤلف مادته من تجربته في الحياة وملاحظته لها، غير انه ينتخب مادته ويصوغها وفق مقاصده التي تتضمن التسلية وكشف التجربة البشرية ص 34. مع ان هذا التعريف شامل، ولكنه مقتضب أيضاً، فان المؤلف يقول «فمن المفيد اذن ان نكشف بعض الكشف عن مضموناته» ويطبق ذلك على القصتين، وبذلك يمكن القول بأن القصتين لاصعوبة فيهما، ليس لهما اسلوب مخالف للمألوف من طرق الكتابة القصصية، انهما واضحتان في فكرتيهما، وهذا هو الدافع الاساس لأختيار النموذج للتطبيق، ومن خلال النموذج الاول وهو قصة ادجار الن بو يستخلص نتائج

أولها أن القصص أفعال درامية، اي انها تجعل المعاني تجري في أفعال تمثلها أو تصورها، وبالتالي فان مغزى القصة تجسده الاعمال التي تجري فيها. ثم ان القصص محددة ومتميزة، ذلك لانها بخلاف الانواع الاخرى لنتاج الذهن البشري، ينتج نسخة مؤثرة شبيهة بتجربة الحياة، وانها تتسع لتجسيد تعقيد الحياة كله تجسيداً اكثر وضوحاً من الكتابة التفسيرية، ولذلك يتعلم القارئ اليقظ الاستجابة للكثير من خيوط التعبير المتشابكة في قصة من القصص. والقصص ايضاً في عمومه تصويري (تمثيلي) فليست الشخوص في القصة الرمزية الأستاراً بشريا رقيقاً، والعناية بهذه الشخوص لاتتم الابمقدار ماتمثل من افكار مجردة معينة، اما في القصص التي تؤخذ على ظاهرها، اي انها تخلو من المجاز والرموز، فأن السمة الأدبية للشخصية تنطوي، في كونها تمثل اكثر من فرد واحد، أوان سلوكها (يصور حقيقة يمكن تطبيقها تطبيقاً واسعاً أوشاملا، ففي هذا التمثيل أو التصوير لافي التخييل والتلفيق تنطوي السمة الادبية المتميزة للشخصية أو الموقف أو الاداء القصصي. أضافة لذلك أن القصص تعلّم وتمتّع وتوسع من تجربتنا وتزيد من تعاطفنا، وهي تعيننا على فهم الحياة وجعلنا اكثر أنسانية. والقصص مرتبطة بالحياة، وارتباطها لايعني انها يجب أن تكون اكثر دقة واكثر حرفية في تصوير سلوك الناس اليومي، حتي في شكلها الاكثر حرفية واستنساخاً لصورة الحياة اليومية، لاتقترب كثيراً من كونها نتاجاً معاداً حقيقيا للحياة، وتبقى سياقاً من انطباعات ذهنية لبست الفاظاً، وعلى ذلك فاذا تذكرنا ان الالفاظ هي رموز لأشياء فسنفهم «ان الادب هو معالجة رموز»، ومجمل القول، يقول المؤلف: ان الادب مهما حاول أن ينتج الاحساس بالحياة العملية المحسّ بها، فانه يبقى شيئا مصطنعاً، فالقصص مرتب، مصطنع، والادب كل نتاج عقل ينشي، الى حد بعيد، قواعده الخاصة به، فالقصص، في معنى من المعاني، مستقل عن الحياة. ص [5] اضافة لذلك التقسم يذكر المؤلف ان القصص ابداعية وتخيلية، لان احد دوافع الفنان متعة الابتداع الخالصة، فهو يصطنع شيئاً ليظهر انه يقدر على صنع شئ وليجد متعة بالغة في ممارسة قواه المبتكرة ص [54] ودافع آخر هو حب استطلاع قوي للشيء المبتكر ص [55] وفي نهاية الفصل الاول من الكتاب يأتي المؤلف الى الناحية النقدية البحت التي أفرد لها عنوان «دراسة القصص، فيقول مستعيناً بمقولة بن جونسون «ما يكتب بكد يستحق ان يقرأبكد» ص [58] يبدأالفصل الثاني من الكتاب بقصة (الزورق المكشوف) لستيفن كرين، وبعدها يدرس المؤلف عناصر أخرى لم ترد في الفصل الاول، استنبطت جميعها من خلال مجريات احداث القصة نفسها، المنهج نفسه، ليس هناك تطور، وكان بالأمكان دراسة هذه العناصر بعد أخذها أيضاً من القصة السابقة. درس المؤلف تسعة عناصر كان أولها موضوع القصص، يقول المؤلف: ان هناك ضرورة عملية في انتخاب الاحداث والشخوص لانها احدى وسائل المؤلف الرئيسية لتوضيح غاية قصته أو غرضها أو فحواها، وعليه ان يجعل مختاره للمشاهد والاحداث ممكناً، وممثلاً لكل نسيج التجربة، ومن خلال هذه الحدود يستطيع ان يفرد امورا تجلو فحوى مايرمي اليه (ص131) ثم يدرس الشخصية، لانها اكثر عناصر القصص اهمية، حتى لو كانت تلك الشخوص من الحيوان، وهناك طرق عديدة لتقديم الشخصيات والحديث عنها، منها الطريقة التفسيرية، تخبرنا عن الشخص، فهو يوصف أو يجري الحديث عنه اما من قبل المؤلف أو من قبل شخصية أخرى، وهناك الطريقة الدرامية، فالتشخيص هنا يرينا الشخص في اثناء تحركه، فمن سلوكه وكلامه وافكاره المسجلة نصل الى استنتاجات فيمايتصل بشخصيته، وأهوائه، وعلائقه بالشخوص الاخرى. كذلك يميز المؤلف بين الشخوص الجامدة التي تبقى غير متغيرة خلال القصة وبين الشخوص النامية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بتغيرات العلاقات البشرية. والوظيفة التي تقوم بها الشخوص جانب آخر من جوانبها، فمعرفة الادوار التي يقومون بها غالباً ماتوضح فهمنا للفعل القصصي وفحوى القصة، فالشخصية الرئيسية ـ وعواطفنا معها ـ في المقام الاول وتدعى الشخصية الاولى ص [128] أما الدراسة الثالثه فهي تخص وجهة النظر، تلك التي ينتخب فيها المؤلف طريقة من طرق عدة يسرد بها قصته، وقد نحدد وجهة النظر بأن نميز الناظر الذي نرى بعينه الفعل القصصي. يقول المؤلف: لعل أقدم الطرق لرواية قصة هي التي يظهر فيها المؤلف وهو يسردقصة لم يكن هو احد المشاركين في احداثها، ولكنه يعرف كل شيء عنها. ويستمر المؤلف في الاطالة عن طرق كتابة القصة، وضرب الامثلة الكثيرة على ذلك بروايات لكتاب معروفين، ولكن (الزورق المكشوف) تبقى المحور الذي تدور حوله كل تلك الآراء. ثم يدرس المؤلف الحبكة، أو خط القصة، ذلك الذي يتجسد في الصراع الذي قد يكون نضالاً جسديا بين شخوص متخاصمة أو مجموعات بشرية، وقد يكون خصاماً بين الشخصية الرئيسية وقوة مضادة كالقدر أوالبيئة، أو قد يكون

الصـراع داخـل الشخصيـة جانب من جوانب النفس، ويـدرس المؤلف (الموضع ـ مسرح الآحداث) على انه يهئ الجوالمناسب أو يعكس العـلاقـات في الفعـل القصصي، ويقول ص 168 بان ثمـة استعمـالاً مفـرطـاً للمـوضـع، يكـاد يكـون مالوفاً، الا وهو استعمـال (العـالم المصغـر) الـذي يمكن وصفـه انه عالم صغير متخيـل ويمكن فهمـه أجمالا العلائق التي يزعم المؤلف وجودها في العـالم المصغـر الاكثـر تعقيداً وقد تفي بهذا الغرض جزيرة أو سفينة كالزورق المكشوف أو حتى بناية منعزلة.

ثم هنـاك (الجـو والنغمة)، والجو هو العاطفة السائدة التي تتخلل القصة، ومع ان الجو في كثير من القصص لايظهر واضحاً، ولكنه في قصص أخرى تبدو ملامحه اكثر ظهوراً، ويقوي الجو جوانب القصص الاخـرى لتنتـج تأثيـراً موحـداً، على الاقـل في مشهـد معيـن. وتـتميـز النغمـة على الجـو بانهـا موقف المؤلف من موضـوعـه، والى حد مامن قرائـه، وقـد يبدو المؤلف في الواقعية المـوضـوعيـة المحض، موقف منفصل عن شخوصه بامتناعه عن التعليق عليهم، ولكنـه قد يجعلهم يقـومــون باشيـاء تعجب أو تضحك فيستطيع القارىء ان يستنتج اعجاب المؤلف او أزدرا ءه أو شفقته او معاداته مما تقوم به الشخوص (ص 171)

ومن ناحيـة اللغـة لم يأت المؤلف باي جديـد، وكـل ماورد وهـو تكـرار لدارسي هذا المـوضـوع، بل انه انتخب اكثر الآراء حيادية في اتجـاههـا، فاللغـة هي مجمـوعـة من العناصر التي تعني على صوغ اهميـة القصـة وتـتركز في انتخاب الالفاظ وجهورية صيغة الجمـل أو انخفـاضهـا، كما انها اداة التصوير في القصة. وهناك (المجاز والرمزية)، والمؤلف هنا يعطي الاهمية للاهتمام بوسيلة تقديم القصة دراميا على الاهتمام بالفكرة. وكذلك فان الشخوص والمـواضـع ليست الا اوعية شفافة لابلاغ معاني القصة ص 179 واخيـراً يدرس المؤلف (الفحـوى) وهـو ماتـرتفـع اليه القصة وما يتعين عليها ان تقول في امر الحياة، والفحوى وجهة نظر معينة في الحياة تتخلل القصة.

قد يقول قائل: ماالجدوى من مناقشة كتاب تبدو مفاهيمه تقليدية محـددة بأطـر من الافكـار السابقة والتحديدات النقدية التي باتت معروفة في القصة المعاصرة، الم يكن من الافضل ان نبحث في الـكتب التي مازالت محتفظـة بتأثيـراتهـا على مسيـرة النقـد القصصي. أقـول أن قراءة مثـل هذه الكتب مهمـة. ان الطابـع التـعليمي قد لايفيـد طلاب الادب فقـط وهم يطلعـون على الحـرفيـات القصصية بأيسر الطرق، وانما قد يفيد الكثيرين ممن يكتبـون القصص ولاتعـرف قلوبهم الـرحمـة وهم يعذبون القراء بكتاباتهم.

محاضرة :

البصري : ملاحظات عن رواية المعركة

قامت دائرة الشؤون الثقافية بتقديم ندوة أدبية خاصة برواية المعركة، وهي عمل مهم ومطلوب في مبدئه واطاره العام واهدافه، لأنه ينسجم تماماً مع التوجه الخاص لأشاعة الثقافة وترصين العمليات الابداعية في الأنواع الأدبية، والمساعدة في اكتشاف واقعها وتطوير أدواتها التعبيرية.

ولأنها ندوة خاصة، باعتبارها موجهة الى المعنيين بالفن الأدبي موضوع الدراسة، الذين لاتكتمل الندوة إلا بمشاركتهم، فانها تخرج عن الأهداف العامة لنشر الفن في هذه المرحلة، باعتبار أن الوظيفة التعبوية هي الوظيفة الأولى والهدف الرئيس لذلك النشر، وتدخل تماماً في اطار الجهد الخاص والموجه الى تطوير تلك الفنون الأدبية وتعميق الأحساس بعناصرها الفنية والجمالية، بما يتيح لها أن تبلغ درجات متميزة بالنجاح والتأثير في القاريء تذوقاً ومضموناً، وليكون هناك سعي جاد الى تأصيل فن تتطلبه المرحلة وتحقيق التوازن المنشود في المعادلة الصعبة بين الفن والتعبئة الجماهيرية، وفي هذا الاتجاه نتمنى لهذه الندوات أن تستمر وتتأصل أكثر حتى تصبح تقليداً ثابتاً.

فقد تساعد اقامة مثل هذه الندوة في انضاج تصورات فنية للنتاج الأدبي إذا فهم المعنيون الأهداف الحقيقية المرتبطة بالحاجة الأساسية للمرحلة التي يؤشرها واقع الفن الأدبي، ويحددون موضوعاتها حسب تلك الأهداف، واذا ارتبط هذا كله بالهموم والمشكلات التي يعيشها كتاب اللون الأدبي نفسه، واذا جاء الموضوع محاولة أو جهداً صادقاً للاجابة على الأسئلة التي تثار في أذهان الكتاب وهم يجربون عملية الكتابة.

إذ أن مثل هذه الندوات، وبالضرورة، ترتبط بالحاجات والمشكلات التي تؤشرها عملية الكتابة لهذا اللون الادبي او ذاك، ورصد ظواهرها وطرحها على بساط البحث للوصول الى اجابات وتصورات تخدم تعميق وتطوير العملية الابداعية نفسها، ولهذا فمثل هذه الندوات موجهة الى اولئك المبدعين أنفسهم وبهم تكتمل ـ كما أسفلنا ـ وليس الى عموم القراء، ولهذا يكون عليها ان تتوفر على الكثير من العمق والرصانة والجدية وجدة التصور.



في البدء انتبه المشاركون الى عنوان المحاضرة بكثير من التحفظ، فعنوان مثل (ملاحظات عن رواية المعركة) يبدو أقل كثيراً من التصور المعد سلفاً في أذهانهم، فالملاحظات اطار محدود جداً في امكانات دراسة هذه الظاهرة أو تلك، غير أنه من الممكن جداً، أن تشير هذه الملاحظات أسئلة أساسية في دراسة واقع رواية الحرب واستشراف آفاقها، فتكون قادرة على تحقيق أهدافها بالمناقشة والأضافة والاغناء من قبل الكتاب أنفسهم.

غير ان الاستاذ عبدالجبار البصري (وهو ناقد معروف تماماً لدى الكتاب بالطبيعة الواحدة شبه الثابتة في معالجاته لموضوعاته النقدية عبر سنوات عطائه كلها) لم يقترب حتى من رفع علامة استفهام واحدة تحث مستمعيه باتجاه تمثل تلك الظواهر والمشكلات قدر ما أثارت تساؤلات اعتراضية، لكن موضوعاً جديداً قائماً الآن وحياً مثل «رواية المعركة» قد يفتح للاستاذ البصري زاوية جديدة لنظرة نقد تثير انتباه حضورها، وتدفعهم الى المشاركة بما يجعلهم يطرحون تجاربهم الروائية دراسة ومعاناة وكتابة، لتشكل مع المحاضرة ومناقشاتها الرؤية الجديدة المشتركة للناقد والكتّاب.

لقد جاءت الملاحظات أمينة تماماً لطبيعة واسلوب الكاتب في تجاربه النقدية السابقة، فظلت في الأطار الضيق للعرض السريع الذي يتتبع ويؤرخ ويحصي ويمر مروراً من غير أن يتوقف أو يرصد أو يثير ويفسر، وكان من الممكن أن يكتفي بنشرها في صحيفة فيمكن الاطلاع السريع عليها مادامت لاتعدو كونها ملاحظات كما أكد المحاضر نفسه.

في هذه الملاحظات قدم الاستاذ عبدالجبار البصري تتبعاً احصائياً وكمياً لرواية المعركة وتوزع كتابها بين اتجاهات النقل الفوتوغرافي لواقع المعارك وأحداثها في جبهات القتال، وبين اتجاهات تسقط موضوع الذات على وقائع المعركة الاقتراب من نظرة أسماها المحاضر (فلسفية) لم يستطع كتابها الاستمرار بها حد النهاية العميقة المؤثرة، وخلال هذا التتبع أشر تاريخ بدء القصة ليقول القول الذي لايحتاج أن يقوله احد وهو أن القصة القصيرة عن معركتنا سبقت الرواية حيث ظهرت بعض القصص في عام 1980 الذي ابتدأت الحرب في ايلول منه، ثم طبعت نتاج عام 1981 بطابعها تقريباً، وبين أن للمسابقة أثراً تحفيزياً في حشد طاقات الكتاب بالشكل الذي رأيناه، وأشار الى تأخر ظهور الرواية حتى أواخر عام 1982، وحاول أن يعلل ظهور أكبر عدد من الروايات عن المعركة عام 1983 الأسباب نفسها المعروفة، وهي الامتداد الزمني للمعركة، فقد أتاح مرور زمن طويل نسبياً للكتّاب الوقت الضروري لكتاباتها، اضافة الى الأثر الكبير للمسابقة في التوجه نحو كتابة الرواية باعتبارها حافزاً مهماً، وتناسى أن تجربة القصة القصيرة يسيرة لاتتطلب الكثير من الكاتب، لأنها لاتتجاوز تجربة لحظة يمكن التقاطها وتمثلها وبناء موقف انساني كثيف ومؤثر من خلالها، ولاتحتاج عند الكتابة لغير ساعات،

ولأنها موقف ماضٍ ومنقضٍ، فان استعادة تجربتها في بناء قصصي ناجح لايتطلب أكثر من زمن معايشتها رؤية وتصوراً ونضجاً فنياً الذي قد لايتجاوز الأسبوع الواحد . .

اما الرواية، التي هي عالم متكامل، فان تجربتها، مهما كانت بسيطة تظل تجربة مركبة وعناصرها الانسانية متباينة وأفكارها عميقة، تمتد وتتطور بامتداد وتطور حركة شخوصها، فهي اذن ليست يسيرة، إذ أن زمن تمثّل مجموعة أفعالها وشخوصها واختمارها كتجربة انسانية واسعة في مستويات عديدة لابد أن يكون طويلاً وممتداً امتدادها نفسه، ولأنها ليست قطعة من الزمن ماضية، والرؤية فيها رؤية جزئية في معانيها كما هو في القصة القصيرة، اضافة الى ما تحتاجه من زمن طويل في كتابتها بعد ذلك، فان من الطبيعي والمعروف تمامًا أن يتأخر ظهورها عن القصة القصيرة، وربما اكثر كثيراً مما تاخرت به فالكاتب مهما كان متسرعاً وسطحياً يقدر أن يكتب قصة قصيرة في أيام او حتى في يوم واحد، لأنه قطعاً لن يستطيع كتابة رواية حقيقية في زمن قصير، وحتى لو لم يتركها لتختمر وتنضج وتتشكل في عالم روائي جديد

وهذا لايعني انحسار القصة القصيرة عن رصد وتجسيد صور المعركة، فان المواقف الجزئية، واغراء الكتابة في زمن قصير، وتكامل الالتقاطة الجزئية أو الصغيرة في المخيلة تظل تدفع بالكتابة هذا اللون الخاص والمحبب وأعني به القصة القصيرة.

وعليه فان عام 1981 كان العام الخاص بالقصة القصيرة لأنها الفن الذي يستجيب للرؤية الآنية، ولأنها لاتتطلب أكثر من زمن استحضار التجربة وزمن كتابتها ولأنها التقاطه رائية او رؤية تلتقط مايطرح حالة انسانية في لحظة مهما كانت أبعادها التعبيرية، ومهما قربتها كشافتها من الرموز الحية المقنعة والناجحة فنياً، اما الرواية فانها فن الحياة الجماعية او فن الرؤية في مصير الجماعة، تتخلق بفعل شخوص عديدين داخل أزمانهم الخاصة والمشتركة في آن واحد، ان هذه الرواية تتطلب استيعاباً شاملاً لحركة مجموعة من الناس في مكان وزمان قادرين على احتواء تلك الحركة، فالرواية اذن رؤية كاشفة لحركة الجماعة والحالة العامة لمجموع حالاتٍ انسانية حتى لو كان بطلها فرداً محورياً، وهذا هو مايجعلها رؤية بعيدة وعميقة ومؤثرة في المصير الانساني عموماً من خلال رؤيتها الخاصة والعميقة والمستشرفة لمصائر الابطال.

وهي من جهة اخرى فن الموازنة بين مجموعة من الحيوات الانسانية المتحركة داخل اطار واحد مهما اتسع وامتد، كل شيء محسوب فيها وله مكانه ومعناه في الحركة العامة المشتركة، فالشخصية والحدث والحوار واللغة والزمان والمكان والجو عناصر أساسية تشترك كلها في تجسيد النسيج الفني الجميل لهذا العمل الذي هو الرواية . . والحرب التي هي أكبر تحد انساني تشكل البؤرة الأكثر سخونة لطاقات الحياة في الانسان، والتي تعمق دراما الداخل والخارج وتدفع بالحالة الانسانية الى حافات الاحترام المصيري، فهي الموضوع الذي يحتوي كل المواضيع الانسانية.

رواية المعركة اذن جهد كبير ومركب ومعقد، يتطلب وقتاً طويلاً لاستحضار التجربة والتفكير بها وتمثلها وتصورها ذهنياً، ويتطلب وقتاً طويلاً عند الكتابة، وهذا مايفسر تأخر ظهورها في البدء، ومن ثم توجه أغلب كتابنا لتقديم أعمال روائية بعد ذلك، حد طرح أكثر من ثلاثين رواية في عام 1983 كما ذكر المحاضر . .

بعد هذا فان المحاضرة لم تنجح في اثارة اسئلة أساسية، لكنها حفزت الحاضرين للتساؤل بعد ان استفزت مادة المحاضرة مايحمله الحاضرون من قناعات وأفكار ومايتنظرونه من طموحات في مناقشة هذا الموضوع مما ابتعدت عنه وتحاشته المحاضرة تماماً . . فمثلاً تكلم الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا في البدء، ولم يتكلم اجابة أو تجاوباً مع المحاضرة بقدر ماتكلم عن رغبة شخصية كامنة في طرح واحد من همومه ازاء ظاهرة طالما اصطدم بها عند الكتاب عندنا مما يسد نقصاً في مادتها لم يتطرق المحاضر إليه ولو على مستوى الملاحظة الصغيرة المؤشرة، ذلك هو الجانب اللغوي في روايات المعركة، او لغة الكتابة التي كتب بها الروائيون رواياتهم عموماً، وهو جانب مهم أغفلت المحاضرة دراسته ولم يعطه المحاضر حقه، مع أن قضية سلامة اللغة مشكلة كبيرة، تسيء الى الكتاب والأعمال المكتوبة في آن واحد، وتدفع الى التساؤل المستمر عن جدوى اغفال مثل هؤلاء الكتاب وعدم اكتراثهم بلغتهم، مع انها المادة الأساسية التي يطرحون من خلالها اعمالهم الروائية، وقد اقترح الاستاذ جبرا في هذا المجال اعتماد السلامة اللغوية أساساً رئيساً من أسس النظر في الروايات المتقدمة للمسابقة، وللنشر بشكل عام، وأن يكون هناك تقليد احالة الأعمال الى مشرف لغوي مسؤول يعنى بالسلامة اللغوية لتلك الأعمال.

وعلى الرغم من أن هذا الموضوع قديم، وقد أثير مرات كثيرة في مناسبات عديدة، بعض الكتاب (ومن يعانون من نقص في معرفتهم لأوليات السلامة اللغوية) آراء غاية في الشطط ومجانبة الصواب، منها انهم لايلتفتون الى اللغة من اجل ان يخلصوا الى اسلوب التعبير والشكل الروائي وجمالياته، مع أن هذا منطق غريب حقاً، فكيف يكتب كاتب باسلوب يطلب أن يكون خاصاً وحده وهو لايعرف حقائق وأسرار لغته؟ وهل يمكن أن يتصور أحد رساماً أو نحاتاً لايعرف طبيعة الألوان والحجر وأسرارها وقوانين استخدامها؟؟

واضاف الاستاذ المدير العام لدائرة الشؤون الثقافية في مجال استكمال النقص في لغة بعض الكتاب من خلال حديثه عن تجربة النشر في الدائرة ومهمات الأشراف عليه وهموم هذا العمل ومتطلباته وعن النماذج التي تثير العجب والاستنكار من تلك الاعمال التي تبدو وكأنها نسيج ممزق بالاخطاء اللغوية . .

وتحدث الشاعر محمد رضا مبارك، الذي حضر الندوة عن مجلة (فنون) مشيراً الى نقص آخر في ملاحظات الاستاذ البصري، ووضع ملاحظته في تساؤل عن مدى علاقة رواية المعركة بالتجربة الروائية السابقة عليها في القطر؟ وهل هي تجربة موصولة بها ام أنا مقطوعة الأسباب بتلك التجارب؟

كما توقف عند مصطلح غريب ورد في محاضرة المحاضر هو مصطلح (الرواية البرجوازية) ولم يكن جواب الاستاذ البصري مقنعاً عن كلا التساؤلين، خاصة عن التساؤل الثاني، اذ انه اشار الى انه يقصد بهذا المصطلح ان بعض روايات المعركة التي صدرت في القطر طرحت شخوصاً يعانون من نقص جسدي: عرج او كسر او تشوهات جسدية بسبب الحرب، وهي الشخصيات الأثيرة لدى الكتاب الغربيين.

والمحاضر هنا لم يميز او تحاشى التمييز:

أولاً : بين الكـاتب البـرجـوازي والكـاتب الغـربي الـذي ليس برجـوازيـاً بالضـرورة، حتى لو كانت الفلسفـة العـامة للغرب هي البرجوازية فالبرجوازية انتماء فكري وسياسي واجتماعي وممارسة حياتية وليست صفة خاصة بالمكان بمعنى الشمول لكل من يعيشون فيه .

ثانيـا : لم يتنبـه الى ان تنـاول كل شخص معوق في أية رواية من الروايات في الغـرب والشـرق لايعني انـه تنـاول برجـوازي، إذ أن هذا مرتبـط تماماً بطبيعة التناول وفلسفة الكاتب ومضمون الرواية والفكر الذي تصدر عنه تجربة الرواية وتـدعـو إليـه، والأثر الذي تتركه الشخصية الروائية لدى القارىء. فالبرجوازية رؤية وليست طابعاً يطبع العمل الروائي لمجرد وجود شخصية معوقة او اكثر فيها .

ثالثا : لما كانت الرواية رواية معركة فلا بد أن يكون هناك شخوص متضررون جسدياً في بعض نماذجها .

رابعـا : هنـاك روايـات كثيـرة كتبت ونشرت في الاتحاد السوفيتي بعد الحربين العـالمبتين الاولى والثـانيـة، حفلت بشخصيـات معـوقـة، مع أن الأفكار التي تطرحها بعيدة عن أي مفهوم برجوازي .

خامسـا : هنـاك مصطلح معـروف عن الشخصيـة البـرجـوازيـة، والبرجوازية الصغيـرة في القصـة القصيـرة والرواية، وهو مصطلح حددته فلسفة الشخصية وحركتها والموقف الذي تعبر به انتمائها .

امـا النـاقـد سليم عبدالقادر السامرائي فقد بدأ بتأكيد تساول الشاعر محمد رضـا مبـارك عن مصطلح (الـروايـة البـرجوازية)، واضاف تساولاً أشار به الى نقص آخر في المحاضرة هو التساؤل عن :

(الـزمن والمكـان في روايـة المعـركـة) باعتبـارهما عنصرين من عناصر البناء الـروائي مع الشخصيـة والحـدث الحربي والاسلوب بما فيه الحوار والمنلوج الداخلي والسرد وتيار الوعي . . الخ

وفي الـوقت الـذي عرف فيه الحاضرون دلالة هذا التساول ووافقوا الاستاذ سليم على أهميتـه، واكتفى آخـرون بطرحه من قبله، إلا أن الاستاذ المحاضر لم يشأ أن يتـوقف عنـد الحـد الذي يرمي اليه التساول فنياً، فقد أجاب أن زمان الـروايـات وامكنتهـا معـروفـة، فزمـانها هو زمان المعركة نفسه، واماكنها هي جبهات القتال التي دارت المعارك بها، مما أثار استغراب الحاضرين ازاء هذا الجواب .

عبدالرزاق المطلبي

محاضرة :

أرسطو والدراما

استضـاف منتـدى المسـرح مؤخـراً الأستاذ الشاعر والناقد رشيد ياسين في محـاضـرة هامـة، شاملة وجـامعة، عن ارسطو ونظريته في الدراما، من خلال كتـابـه «فن الشعـر»، وذلـك بعـد سلسلة متصلة من المحـاضـرات السـابقـة، اتخذت من قضايا المسرح العراقي وهمومه واشكالاته محاور لها .

صحيح ان كتاب ارسطو هذا قد ترجم العربية، وتم ظهرت دراسات عديدة حول ارسطو ونظريته الا ان الحاجة تبقى قائمة للمزيد من التمعن والتمحيص في هذا الكتاب، لانه كما يجمع الكثيرون، أهم ما كتب حتى اليوم في نظرية الفن عموماً. من هنا تمتلك محاضرة الاستاذ رشيد ياسين أهميتها، ولعله مما يزيـد في هذه الأهمية، ان الاستـاذ المحـاضـرة جاء بمـداخـلات نقـديـة، صميميـة، كشفت عن فهم عميق لأرسـط ونظـريته كما جعلت من الضروري الحاقها بمحاضراتٍ يصار فيها الى القاء الاضواء على تأثير المفاهيم الارسطية على المسرح عبر مسيرته الطويلة الى عصرنا الراهن، وقد وعد بان يبذل جهده لتحقيق ذلك .

وبنظـرة سريعـة قبل التوقف عند فصول الكتاب الستة والعشرين كلها على حده، ألقى الاستـاذ المحـاضـر الأضواء على أهمية الكتاب ودوره في تأسيس عناصر علم الجمال، كما جاء على تلخيص ابن رشد كاشفاً عن قيمته وموقعه عبـر التـاريـخ، كذلك جاء على ترجمة ابن سينا وما ظهر فيها من اخطاء، شأن متىّ بن يوسف القنائي في ترجمته الشهيرة التي لا تخلو من اخطاء كذلك .

في الفصـول الاربعـة الاولى، عرض لنظـريـة أرسطو في المحاكاة، وهذه تختلف ثلاثـة وجـوه : وسيلة المحـاكـاة (الايقـاع، اللفـظ، اللحن)، الأشياء المحـاكـاة، طريقـة المحاكاة . ونظراً لاختلاف الأشياء المحكية، فالتراجيديا تحـاكي من هم افضـل منـا، بينمـا تحاكي الكوميديا من هم أسوأ من المعتاد . وتكـون طريقـة المحـاكـاة عادة إمـا بسـرد القصة، او بعرض الاشخاص وهم يعملون وينشطـون . وبهـذا الخصـوص فان سوفـوكليس يلتقي هوميروس في محـاكـاة الفضـلاء، كما يلتقي ارستوفانس في محاكاة أشخاص يفعلون . وهنا أيضـاً يكمن وجـه التمـاثـل بين التـراجيـديـا والملحمة، في ان يرى أرسطو : ويـرجـع السبب الاول إلى ان المحـاكـاة متأصلة في نفوس البشر وعن طريقها يستمـدون معـارفهم الاولى، في حين يرتبط السبب الثاني بما تحدثه المحاكاة من سرور في نفوسهم .

في الفصـل الخـامس يتحـدث ارسطـو عن الكـوميديا، وهو حديثه الوحيد عنها، ولا يتجاوز بضعة أسطر، لذلك ساد الاعتقاد بين عدد من الباحثين، بان هنـاك كتـابـاً آخـر له يتحـدث فيـه عن الكـوميـديا . ويرى انها تحاكي للادنياء (الشخصيات السيئة)، ولكنها لا تحاكي كل الرذائل، وانما تلك التي لا تسبب أثمـاً . وتمثلت مداخلة الاستـاذ المحاضر مع ارسطو في انه لا يلتقي معه، وقد اعتبـر من خلال امثلة عديـدة ساقهـا، ان الكـوميـديا ليست مشروطة بمحاكاة الادنيـاء، ولم يلتق كذلـك مع ارسطـو في قوله ان المضحك جزء من القبيح . كذلك يعقد ارسطو في هذا الفصل مقارنة بين الملحمة والتراجيديا : وكلتاهما محاكاة لأخيار الناس، لكن الملحمة ذات وزن بسيط، وهي تسرد سرداً . وفي حين تحـاول التـراجيـديـا جاهـدة ان تقـع تحت «دورة شمسيـة واحدة»، فان الملحمـة غيـر محـددة بزمن . وان ما يوجـد في الملحمة يوجد في التراجيديا، والعكس غير صحيح .

ويتضمن الفصـل السـادس التعـريف الشهيـر للتـراجيديا . وتوقف الاستاذ المحـاضـر عنـد هذا الفصـل كثيـراً بالنظـر لأهميتـه . فأتى على ترجمة ثيودور بكلي : «فالتراجيديا إذن محاكاة لفعل جليل تام، على جانب من الكبر، ذات لغة ممتعـة، تستخـدم على انفراد الانواع المتعددة للمحاكاةفي اجزائها، عن طريق

اشخـاص يفعلون، وليس عن طريق السـرد، محدثـة بمـا تثيره من الشفقـة والخوف تطهيراًمن انفعالات كهذه» . ويرى بوتشر: «فالتراجيديا، اذن محاكاة لفعـل خطيـر تام، ولهـا كبر معين، ولغتها مزدانة بكل نوع من الزخارف الفنية، وهـذه الانـواع المتعـددة توجد في اجزاء منفردة من المسرحية، بصورة فعل، لابصـورة سرد، محـدثة من خلال الشفقةوالخوف، التطهير المناسب من هذه العـواطف!! وفي ترجمـة غروبة: فالتراجيديا اذن محاكاة لفعل جيد، تام وذي طول معيـن، بلغـة جعلت ممتعـة في كل جزء على حدة، وهي تعتمـد في عنـاصـرها المختلفة، لا على القص، وانما على التمثيل، وتحدث عن طريق الشفقة والخوف تطهيراً لمثل هذه العواطف».

ومـادامت التـراجيـديـا محـاكـاة لانـاس يفعلون، فان المنـاظـر جزء من التـراجيـديـا، وكذلك الموسيقى (الميلوبيا)، والعبارة. ولها ـ التراجيديا ـ في ترجمـة شكـري عياد ستة اجزاء: القصة، الاخلاق، العبارة، الفكر، المنظر، الغنـاء، بينمـا ترد عنـد بكلي بالتـرتيب التـالي: القصـة، السلوك، اللغـة، العواطف، المناظر، الموسيقى. وان اعظم هذه الاجزاء الستة هو «الجمع بين الحـوادث» او «نظم الأعمـال» ـ في ترجمـة شكـري عياد. فالتراجيديا من هذا المنظور محاكاة للافعال، لا للاشخاص.

ان الفعـل والقصـة كمـا يرى ارسطـو، همـا غـايـة التـراجيـديـا. ولا توجد تراجيـديـا تخلو من محـاكـاة فعـل، ولكن توجـد تراجيـديات خالية من محاكاة الاخـلاق. أمـا عن اعظم عنصـرين جذابين في التـراجيـديـا فهمـا جزءان من القصة: الانقلاب والتعرف، في حين تعتبر الموسيقى من اعظم المحسنات فيها.

وقبـل أن يأتي أرسطـو على وظيفـة الشـاعر في الفصل التاسع، يتحدث في الفصلين السابع والثامن عن شروط كتابة التراجيديا، والمواصفات التي تجعل منها قيمة عظيمة. ويرى في الفصل التاسع، ان وظيفة الشاعر ليست رواية ما وقـع فعـلاً، بل ما يمكن أن يكـون قد وقـع، ومـا هو جائـز الـوقوع، بمقتضى الاحتمـال او الضـرورة. لهـذا كان الفـارق بين الشـاعـر والمؤرخ، وبمقتضاه فالشعـر أقـرب الى الفلسفـة وأجدر بالاهتمام من التأريخ، لأن الشعر يتجه إلى قول الكليات، بينما التاريخ يتجه الى قول الجزئيات. وفي الوقت الذي يرى فيـه أرسطـو انه ليس من الضرورة ان يتمسك الشاعر بالقصص المأثورة، ذلك لانه يجب ان يكون اولاً صانع قصص قبل ان يكون صانع اوزان، فانه يرى ان أردأ الحبكات والافعـال ما كان مفككـاً، بمعنى عدم تعـاقب اجزائه بمقتضى رجحان أو ضرورة.

في الفصول الاربعة اللاحقة يتحدث أرسطو عن التراجيديا بنوعيها البسيط والمعقـد. وبينمـا يقع التغيير في النوع الأول بدون انقلاب أو تعرف، فانه في النوع الثاني يحتاج لهذين العنصرين الهامين. ان اجمل التراجيديات كما يرى ارسطـو، هي المعقـدة، التي تحاكي أموراً تثير الخوف والشفقة. وهذا يتطلب الا يظهـر أنـاس طيبـون يتحولون من سعادة إلى شقاء، ولا خبثاء يتحولون من بؤس إلى نعيم، لان الاولى تثير غيظاً وحزناً، والثانية لا تثير شفقة ولا خوفاً.

وهنا يقف المحاضر عند بعض الخلافات التي اثارها تعريف أرسطو للبطل التـراجيـدي. فبـروميثيوس كان الهاً عند اسخيلوس، اي انه ليس بالضبط كما قال أرسطـو. وانتيجـونـاهي الاخـرى، نراها فوق المستوى العادي، وهي في القياس اكبر من القياسات العادية.

ويتحـدث ارسطـو عن الخـوف والشفقـة اللذين ينشئـان عن المشهـد المسـرحي، ويفضل عليهما الخوف والشفقة اللذين يثيرهما في المتفرج ربط الاحـداث وليس المشهـد. وقـد تقـع الاحـداث التي تثيـر عنصـري الخـوف والشفقة بين أصدقاء، او اعداء، او بين من لا يعرفون بعضهم.

في الفصـل الخـامس عشر يتحـدث ارسطـو عن الاخـلاق (السلوك) في التراجيديا. ويرى ضرورة ان يوجه المؤلف التراجيدي نظره الى اربعة امور:

- ان يكـون السلوك حسنـاً، وذلـك عندما يتضمن القول أو الفعل قصداً حسناً، وهذا يشمل المرأة والعبد.
- ان يكون ملائماً للشخصية، فالصلابة والجلد (الرجولة) لا يلتقيان بالمرأة
- ان يكون السلوك شبيهاً بما نعهده (شبيهاً بالواقع)
- ان يكون سوياً (منسقاً)، فاذا كان الشخص غير سوي، وجب ان يكون سلوكه متسقاً في ذلك.

وفي الفصلين اللاحقين يتحدث ارسطو عن التعرف (الاكتشاف)، ويكتب وصاياه الى المؤلف المسرحي. وحول انواع التعرف، فقد يكون بالعلامات او بالاعـلان عن النفس، او بالتـذكـر، أو بطريق البرهان العقلي، أما افضلها فهو التعرف عن طريق الاعمال نفسها.

اما بخصوص وصاياه الى المؤلف الذي هو المخرج في الوقت ذاته فهي:

- ان يتمثل القصة (واضعاً نفسه مكان المتفرج).
- ان يتعاون قدر الامكان مع الاشارات أو الايماءات.
- ان يبدأ بتخطيط عام لموضوعه ثم يضع التفاصيل (المواقف والوقائع) مع النظر إلى كونها تنتمي الى الموضوع.

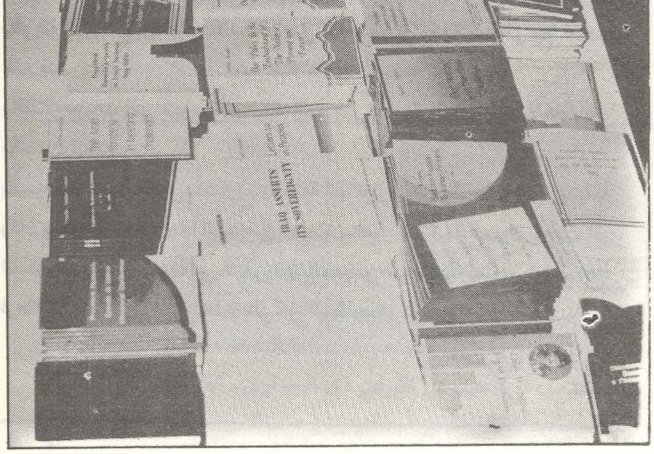
ولكـل تراجيـديـا عقدة وحل كما يقول ارسطو في الفصل اللاحق. والعقدة هي ما يكون من البدء حتى التحول، بينما الحل يبدأ من التحول حتى النهاية. والتـراجيـديـا أيضاً على اربعة انواع: المعقدة، الانفعالية، الاخلاقية، والتي تجري في مملكة الجحيم كما في مسرحية بروميثيوس.

وفيما يلي من فصول يتحدث ارسطو عن الجوقة ويدعو الى اعتبارها كواحد من الممثلين، فتصبـح جزءاً من الكـل كمـا عنـد سوفوكليس. ويتحدث عن المحاكاة في السرد، فيخلص الى ان القصة يجب ان تعتمد الفعل، وان يكون فعلهـا واحـداً كالتـراجيـديـا، وليس كالتاريخ حيث الزمن واحد، ولكن الفعل متعـدد، وهـذا ما فعله هوميـروس. ويـرى ان الملحمـة اكبـر حجمـاً من التـراجيـديـا، وتمتاز عنها بحدوث أشياء مختلفة في وقت واحد، ولا تختلف انـواع الملحمـة عنها في التراجيديا، فهي: بسيطة، او معقدة، او اخلاقية، او انفعـاليـة ولا ينقصهـا سوى المناظر والموسيقى. وبينما يرى ان الالياذة بسيطة وانفعـاليـة، فان الاوذيسـة: معقـدة واخـلاقيـة. وفي الحديث عن الملحمة، يستطرد أرسطو الى افكار جمالية.

بقي ان نقول، ان هذه المتابعة لن تفي ارسطو حقه، كما انها لن تفي رشيد ياسين حقـه كذلـك، ومـاهي الا اجتهـاد ولكتـابة مادار من حديث في ساعات عديدة آملاً ان اكون قد حافظت على مادار من حديث في هذه المحاضرة القيمة.

يوسف يوسف

ثلاثة معارض ثقافية



من التقاليد الثقافية التى بدأت تترسخ في العراق مؤخراً معارض الكتب التى دأبت الدار الواطنية والمؤسسات الثقافية بتنظيمها، وليس آخرها المعرض الدولي للكتاب الذي نظمتة وأشرفت عليه الدار الوطنية. وكذلك المعرض الخاص بكتب السيد الرئيس القائد صدام حسين باللغات الاجنبية الذي اقامته دار المأمون للترجمة والنشر في فندق الرشيد. ومعرض اغلفة الكتب الذي اقامتة دائرة الشؤون الثقافية والنشر في المكتبة الواطنية.

جاءت هذه المعارض متزامنة باعتبار ان بعضها يكمل الاخر فمعرض الكتاب الدولي في معرض بغداد الدولي اتاح للقاريء العراقي فرصة ثمنية للأطلاع على حركة النشر والثقافة في الواطن العربي والعالم وابتياع مايتناسب مع اهتمامة منها.

وكان معرض كتب السيد الرئيس اشبه بجسر ثقافي الى شعوب العالم، ولم يكن معرض اغلفة الكتب بعيداً عن عالم هذه المعارض حيث يطلع المشاهد من خلاله على الجانب الجمالي من الكتاب وسنتوقف هنا قليلاً عند كل واحد من هذه المعارض محاولين اعطاء صورة عنه.

معرض كتب السيد الرئيس

نظمت دار المأمون للترجمة والنشرمعرضاً لهذه الكتب التي صدرت باللغات الاجنبية، وقد ضم هذا المعرض (290) عنواناً طبع منها حوالي (2900/000) نسخة تتناول الكتب موضوعات عامة تمت ترجمتها الى اثنتي عشرة لغة هي (الانكليزية، الفرنسية، الالمانية، الروسية، الاسبانية، التركية، اليوغسلافية، البرتغالية، الايطالية، السويدية، اليونانية، الفارسية).. افتتح المعرض السيد وزير الثقافة والاعلام بحضور عدد من الشخصيات السياسية والثقافية اضافة الى عدد من سفراء الاقطار العربية والاجنبية. استطاع المعرض ان يعرف المشاهدين من الاجانب بشكل خاص على مواقف العراق ازاء القضايا القطرية والقومية والدولية بشكل واضح من خلال ما أشره السيد الرئيس القائد صدام حسين عبر هذه الكتب. وتشتمل المجموعة المعروضة على عدد كبير من الموضوعات المتصلة بصراع العراق والامة العربية مع النظام الايراني العنصري، حيث تضمن المعرض العديد من احاديث سيادته التي اشرت بوضوح خلفيات الصراع مع النظام الايراني وتطوره وآفاقه ومواقف قيادة الحزب والثورة من جوانبه المختلفة.

كما اشتمل المعرض على العديد من الكتب التي نقلت معالجات مختلفة للسيد الرئيس في قضايا السياسة الخارجية، غير ان موضوعات البناء الاجتماعي والثقافي الداخلي لم تغب عن المعرض، فضم مجموعة من كتب السيد الرئيس ومعالجاته لموضوع الدين والتاريخ والتراث وكذلك نظرة الثورة للمرأة ودورها في المجتمع ولدور الشباب في بناء المجتمع الجديد الذي تعمل الثورة على تشييده في هذا القطر كنموذج وكقاعدة للمجتمع العربي الكبير.

وضم المعرض كتباً تشتمل كذلك على احاديث السيد الرئيس للصحافة العربية والاجنبية حول موضوعات السياسة العراقية المختلفة ولم يغب عن ادارة المعرض ان تعرض كذلك بعض الكتب الاخرى التي اشرت ايضاً مواقف واجراءات وانجازات قيادة الثورة والحزب في القطر العراقي في مختلف المجالات.

هذا وقد وضعت ادارة المعرض مئات من الكتب المعروضة على طاولة واسعة في وسط المعرض وتركت للزوار اختيار مايرغبون.

المعرض الدولي للكتاب

ربما كان هذا المعرض واحداً من الظواهر الثقافية المهمة التي حرص العراق على العناية بها، ذلك لانه اتاح الفرصة للقراء على مختلف مستوياتهم الاطلاع على حركة التأليف والنشر في الوطن العربي والعالم وابتياع مايحتاجه منها، وقد ضم المعرض نماذج لمختلف حقول الغلم والثقافة بمختلف اللغات. وبلغ عدد الكتب المعروضة اكثر من عشرة الاف كتاب لمائة دار نشر عربية واجنبية والجدير بالذكر ان الدار الوطنية تشتري تسهيلاً لدور النشر- جميع الكتب وتتولى عرضها وبيعها باستثناء بعض دور النشر التي توفر مندوبين عنها.

معرض اغلفة الكتب

من التقاليد الجديدة اقامة مثل هذه المعارض الخاصة باغلفة الكتب حيث نظمت دائرة الشؤون الثقافية والنشر المعرض الاول للاغلفة شاركت فيه نضال الاغا، نادية محمد شيت ليزا شيت، نهلة محمد عبدالوهاب.

اول مايلفت الانتباه في هذا المعرض هو التشابه الواضح وخاصة في

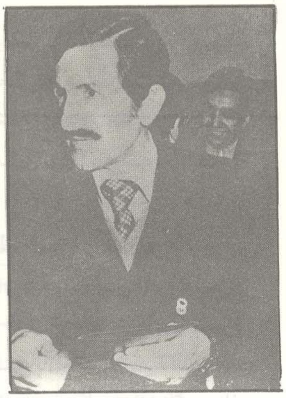
الاغلفة التي تتعلق بمواضيع المعركة حيث اعتمدن جميعهن على الصورة وطريقة الكولاج وكذلك الاستفادة من فن البوستر وهذا ينسجم مع هدف الغلاف.

والملاحظات التي تسجل لصالح المعرض استلهام المصممات لاغلفة من مضمون الكتاب.

بالنسبة للجناح الخاص بمشاريع الاغلفة انها تقترب من اللوحات التجريدية.

وكان بودي ان يحظى هذا المعرض باهتمام يتناسب مع قيمة المعرض حيث ان المكتبة الوطنية والقاعة التي عرض فيها المعرض غير مناسبة تماماً، مما لم تتح فرصة مشاهدته والاطلاع عليه بالشكل المطلوب.

حسين الحسيني





الحرب ـ الشعر

أقام الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي بمناسبة الاحتفالات باسبوع قادسية صدام يوم 20/ 3/ 1984 امسيته الثقافية الاولى التي تضمنت (محاورة نقدية حول شعر المعركة) اشترك في الندوة الدكتور محسن اطيمش والناقد عبد الجبار البصري وقدم الندوة الشاعر محمد جميل شلش.

وقد استعرض مقدم الندوة في البداية قصيدة الحرب عبر التراث العربي واشعار الحماسة والحروب العربية الاولى.. ثم انعطف بحديثه حول شعر قادسية صدام.. وطرح مجموعة من الاسئلة في هذا الصدد وترك الحديث للناقدين..

تحدث الدكتور محسن اطيمش عن العلاقة بين شعر الحماسة والحرب في التراث وبين شعر الحرب المعاصر وقال بأن الشاعر الحديث انقطع عن شعراء الماضي زمنياً ولكنه عاد الى شعر الماضي حين اراد ان يعبر عن الحرب مما أخل بتوازن المعادلة التي كان يجب ان يعبر عنها الشاعر.. انه مطالب ان يتحدث عن الحرب بلغة عصرية لا أن يرجع الى الماضي في الاداة والصورة والتشبيه واللفظ هذا من ناحية، ثم ان الشاعر القديم كما يراه الدكتور محسن كان مقاتلاً بالضرورة عندما يتحدث عن الحرب ولكنه في ظرفنا الحالي غير مشروط بهذا الشرط.. يوجد عشرات الشعراء المعاصرين يقاتلون وينشرون الشعر ولكن ليس جميع من كتب عن الحرب دخل قتالاً. لذلك فان شاعر الامس كان أشد صدقاً وحرارة.

ثم طرح الدكتور محسن اطيمش سؤالاً عن مدى استفادة الشاعر من فنون عصره الاخرى (القصة، المسرح، الرواية...) وتساءل.. لم لم يخلق عندنا مسرح شعري مقاتل؟

ثم جاء دور الناقد عبد الجبار البصري ليقسّم البيت الشعري الى أربعة مستويات الاول يخصُّ صوتيات البيت والذي يرتبط بالمنبرية والثاني العلاقة بين المفردات وهي قياس ترتيب الألفاظ في البيت والثالث موسيقى الشعر والرابع مستوى الدلالة وهو المعنى.

بالاضافة الى مستويات اخرى عميقة اجتماعية ونفسية وبايولوجية وغير ذلك.

ثم انتقل فجأة الى شعر الحرب.. ولم يقم قناة وصل بين هذه المقدمة النظريه (البنيوية المعنى) والحديث اللاحق. وفي شعر الحرب تساءل عما اذا كان هناك تمايز في الشعر الذي قيل عن الحرب، وافترض وجود ذلك وعلى اساسه اقام فرقاً بين الشاعر العمودي والشاعر الحديث، وفي معرض حديثه ردّ على الدكتور اطيمش، وقال بان لافاصلة بين شعر الامس وشعر اليوم، فالامة العربية ظلت تقول الشعر في معاركها التحررية ضد المغول والصليبيين والاتراك والفرس والاستعمار الغربي، وكان شعراً حربياً بشكل او بآخر.

وتعرضّ للقصيدة العمودية وقال بانها احيت اغراض الشعر مرة اخرى؛ فقد جاء فن المديح والرثاء والفخر والحماسة ثانية مع القصيدة العمودية في زمن الحرب.. وتساءل هل يعني التجديد الذي جاءت به القصيدة العموديه هو هذا الاحياء؟

بعد ذلك فتح باب النقاش مع الجمهور وقد تحدث كل من د. بدرخان السندي، د. محمد حسين آل ياسين، د. محسن الموسوي، عبد الستار طاهر شريف، نعمان ماهر الكنعاني، راضي مهدي السعيد، خزعل الماجدي، وقد كانت المحاورة تدور حول النقاط التالية:

1 ـ ان السمة البارزة في شعر الحرب هو ثبات قيم التضحية والبطولة والايثار

والاستبسال والقوة . . ولاتسمى استعادة مثل هذه القيم عودة الى الماضي بل هي قيم خالدة وازلية (السندي).

2 ـ شعر الحرب هو شعر الحرب وليس هناك افتراض يقول بالبحث عن الجديد او القديم فيه . . بل هو شعر تحريض وحماسة حسب (آل ياسين).

3 ـ قصيدة الحرب الحالية قصيدة افكار وتمثلات عديدة للبطل في حين ان قصيدة الحرب القديمة هي قصيدة وصف حي لومضات البطولة والسمو القتالي (الموسوي).

4 ـ القصيدة المحاربة قصيدة للتعبئة النفسية وليست فناً محض. . ومعظم قصائد المعركة لم ترق الى مستوى التعبئة النفسية في معركتنا المقدسة (شريف).

5 ـ الاستغراب من بحث النقاد عن البحث في الجديد الذي تفرزه قصيدة المعركة وهي غير مطالبة بذلك (الكنعاني).

6 ـ الموهبة الفردية هي التي تحدد الجديد في الشعر وليس الحدث والموهبة قادرة على تحويل الموضوع الى فن استثنائي وهناك قصائد عديدة عن المعركة فيها ماهو جديد تماماً (السعيد).

7 ـ كل الحديث الذي دار كان عن موضوعة الحرب وهي تحتوي الشعر ولم يدر عن الشعر وهو يحتوي الحرب، والحرب ستفرز قصائدها المتميزة عندما تخلق تياراً جديداً من حيث الفن في الشعر وليس عندما تتحول الى موضوع تقليدي (الماجدي).

هذه هي اغلب المواضيع التي عالجها ندوة الاتحاد. . وقد حاولت الندوة كما نرى ان ترتفع عن المعالجة الضيقة والسطحية لموضوعة الحرب والشعر ودخلت الى ابعاد دقيقة. هذه الابعاد هي التي يفترض الرجوع لها دائماً عند مناقشة مثل هذا الموضوع واغنائها بابعاد اخرى تؤهلنا للحديث بجدية شاملة عن موضوع دقيق مثل هذا الموضوع.

الجديد في الامر ان نقاشاً هادئاً ومتميزاً مثل هذا لم يقف فيه التعصبُ لوجهة نظر اي محاور حائلاً دون تعميق النقاط الواردة بل على العكس من ذلك فقد مضى النقاش سلساً عميقاً كان يلتقطُ اموراً عميقة تكاد تشكل مناقشة جمالية نقديه فلسفية لموضوعة الحرب ـ الشعر.

خزعل الماجدي

معارض

في معرض الفنانة سهام السعودي
خارج حدود الخزف

تعيدنا مادة الطين. لدى سهام السعودي، الى اقدم فن عرفه انسان بلاد ما بين النهرين، وهو فن الخزف: ذلك الفن القديم الحديث، أبداً، في تبادل وظيفته بين «النافع» ـ العملي ـ والجمالي التأملي. وربما لهذا تتخذ لغة النقد الموضوعي في معرضها الجديد (آذار ـ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث) ذلك التشعب في التعبير عن تأثيرات فنها الجداري ـ الخزفي. الذي تجاوزت فيه المهمات الاولى للخزاف، لتدخل عالم الفن المعرفي: عالم الرموز والانسان وتبديل الاشكال الى ابعاد جمالية تزيينية نظل بحاجة لها، في أي زمن، وفي اي مكان.

قلت انها تعيدنا الى عصور موغلة بالقدم، لأنها تأملت طويلاً فن الاجداد. ، اقول انها، عبر الفن الاسلامي ـ العربي ـ تضعنا في جوهر ذلك الاحساس بسعة العالم وغنائيته المشحونة بالعواطف والتألقات والاشراقات الروحية. ان تحول مادة الطين، مادة الانسان الاولى الى فن جميل، هي استعارة لصناعة أو خلق الانسان «الطيني» تحوله الى كائن روحي خارج حدود الزمن وداخله. فهي تفهم جيداً ماذا تقصد ـ ونقصد ـ بمهارة الفنان عندما يتلاعب بمادته. انه التلاعب السحري المشروط بعوامل الاكتشاف إن كانت مقصودة أو وليدة مصادفات المهارة التقنية. على كل ان مهارتها لاتعزل عن موروثها القديم، بيد اننا نظلمها اذا لم نفهمها من خلال حاضرنا ورغبتها المشحونه بشهوة الحياة الحارة المبتهلة ـ وكأنها تنقلنا الى مناخ مسجدي روحي نتطهر فيه من أدران الزمان الارضي لبلوغ الاحلام السماوية. ان هذا وحده يجعلنا ندرك انها تروي لنا قصة شيقة، بهمس مسموع، متنوع، يمتلك صفاء السماء الزرقاء وسحر الغابات والاساطير. ولكنها قصة شائعة لانها تعتمد على الايحاء والرمز والفن الذي يكف عن قول كل شيء لصالح الكلام الداخلي: الجمال في علاقات الاشكال بالالوان: والسحر بالجانب المعرفي الحرفي، والغامض بالعياني الملموس. ان كل هذا يمنحنا بهجة الفن الجميل، الذي يلامس أعماقنا الداخلية، ويمنحنا بهجة الحاضر.

المدينة / التاريخ

الضرورة هي التي حولت الانسان الى صانع ماهر. . ومهارته عدلت تلك الضرورة أو سرها الخفي غير المدرك أو المعلن. وجزء كبير من تلك الضرورة ولد في المدينة، أو عند التجمعات السكانية الاولى. لقد حول الانسان، ابسط مواده واوفرها لديه طواعية، الى حاجات نافعة. الا ان هذه العملية، على مر الزمن وتراكم الخبر ومهارة الحواس في اكتشاف تناسقها مع الرغبات الجمالية، حولت ماهو نافع محض، الى ماهو جميل ونافع على حد سواء.

ففي اعمالها نتذكر، أو ننسحب الى التاريخ السومري الاشوري والبابلي، ننسحب دفعة واحدة، وبلا تقصد. ذلك لاننا من خلال ذلك الموروث الخزفي، نجد انفسنا في هذا الفن الجديد. والفنانة سهام السعودي، بمعرفتها لعملها ودراستها للمراحل السابقة، اختارت نقطة البدء من الفن الذي تمتد



جذوره عميقاً في تاريخ الحضارة العراقية. وبهذا العمل فانها جزء من بناء عملية تشكيلية جمالية لايمكن الاستغناء عنها باعتبارها تقدم لنا دليلاً حيا على مهارة الصانع في اكتشاف العلاقات المتناسقة والنافعة التي تتضمن فكرة أو محوراً محدداً بدقة أو بما يتضمن من مناخ قصصي شفيف مسحور بالعناصر البدائية الاولية لمعرفة الانسان أو لتشكيل معارفه اليومية الملموسة التي بلغت غايتها في التجريد، كحد أعلى، أعظم واعمق، في أمتلاك التجربة الجمالية، وتمثلها، بالاختزال وتخليص العمل من زوائده أو فوضاه. وبرغم اننا نلمس في اعمالها الجدارية ما يشبه الاسطورة بعنفها ولا واقعيتها، وبعالمها العجيب المدهش. الا اننا نتلمس بجلاء ذلك الهدوء الذي تروي فيه حكاياتها المتعددة أو حكايتها الوحيدة المتضمنة عدة انتقالات أو ايحاءات مختلفة. انها فنانة مدينة، وهذا ما يجعلها تركز على كثافة الرموز والاشكال وعنف العلاقات، ولكنها في أقصى درجات هذا الغليان والحركات، فانها تذكرنا بالزمن: بالاحرى تعيدنا الى عناصر الاساطير الاولى. الشمس المشرقة، الوردة: الشمس الوردة البرية التي تمتلك ديمومة الوجود وتلك اللحظة الساكنة التي تؤرخ ذلك دفعة واحدة لانها باستخدامها للعناصر الاولى: الهواء، بعد الشمس، والغابات، والادعية، وكل ما يضعنا في البساتين المزهرة المورقة بشذى روائح. تجعلنا نمتلك، أو نستعيد، لذتها البريئة باكتشاف الغنائي، والتوثق من ديمومته، وزواله أيضاً، عبر اعادة تركيبه مرة ثانية من منظور عصرنا. وربما لهذا السبب كانت سهام السعودي أمينة وعفوية في التعبير عن لاوعيها الجمعي، من خلال الذات المشوبة برغبات خفية، وهي تضع نصب عينيها ماذا يعني التراكم الفني أو ماذا يعني الفن المعاصر. انا شخصياً أجدها تعيدنا الى المدينة العراقية القديمة. المدينة التي تمتلك شخصيتها. أما التاريخ فهو محض الجانب الداخلي في عملها: انه الازمنة التي علقت بالذاكرة من خلال رموز الطبيعة. ولكن الفنانة لاترى في الطبيعة كل شيء بل تستمد منها الرموز المؤثرة، ذات الديمومة: الازهار، والاشجار، وتموجات المياه.. التي تدخل وتمتزج بتعقيدات الرؤية المركبة، المتداخلة، والتي تعتني بها سهام السعودي.

الحس الشرقي

الميزة الاخرى لتجربتها الخزفية - الجدارية، انها، بوعي أو بشكل تلقائي، تمسكت بالمناخ الشرقي، التأملي، والعقلي أيضاً. ولسنا اليوم الا ازاء اجابة على معنى هوية الفنان العربي - الشرقي بشكل عام. حيث يتمثل في فن السعودي، كما يتمثل في عدد من رفاقها الفنانين، ذلك الاحساس بالابدية، والتركيز على الكليات من خلال التفاصيل الصغيرة الرمزية. ان عملها يوحي باحتفال لدرجة ان المرء يود أن يكتشف عالمها في عالمنا الاخر! عالم المادة المنهك الذي يرى فيه مرهفو الحواس عد م الجدوى: لكننا لانستطيع ان نبلغ ذلك دون ان نعيد ملكة (العشق) لدينا ازاء دينامية الحياة الشرقية بشاعريتها، كما ذهب الى ذلك الفنان نوري الراوي، فعالمها المستحيل، يمكن التوغل فيه من خلال بوابة من بواباتها المغلقة، أو القفز اليه عبر نافذة من نوافذها، لاكتشاف ذلك الجزء الدفين من المسرة الجمالية والقصصية التي تذكرنا بألف ليلة وليلة، أو ببغداد عاصمة الحضارة الاسلامية.

واعتقد ان المشقة التي يبذلها المتأمل توازي حصيلة اكتشافه لجماليات المكان في أعمالها: زخرفات الابواب الخشبية، وتلك النقوش، والطواطم السحرية التجريدية المعلقة هنا وهناك وعالم البساتين البغدادية، وغابات النخيل، ورائحة الطلع، وسر الخصب وشهوات الجسد المتوقدة أبداً من خلال ابتهاج الالوان المتداخلة أو المستقلة. ان سهام السعودي فنانة شرقية حافظت على خصوصيتها البغدادية. وهذه العلاقة لاتلغي ابداً كونها فنانة عربية تبحث عن خصائص فنها وهويته الروحية، بل بالعكس، فانها من خلال التفاصيل تشيّد عالمها الكلي: عالمها الفني المزين بمسرات ذلك المعادل الحياتي وربما لهذا السبب استحال الطين لديها، الى لغة سامية، كما تتحول الكلمات، في الشعر، الى ضرب من أمتلاك المجهول، واعادة بعث الحياة في الرماد. ان زمن الفنانة، أو الزمن في أعمالها يحمل شحنة من الحزن، الا انه الحزن الذي يتوهج بالقلق، ويتوج بالعطاء المضاف لديمومة الحياة. هذا الجانب التأملي الايجابي في أعمالها هو سر من اسرار الفن الشرقي، والعربي الاسلامي بشكل خاص. ولكن هذا لم يمنع الفنانة من انجاز الكثير من الاعمال التي يمتزج فيها هذا الاحساس بالافكار الاخرى: بذلك التلاعب الشجاع المغامر بحركة الاشكال وعنفها وبتجريدها من ثقل المادة، وتحرير الطين من كيانه أو خامته المجردة، ليتحول بعد ان لامسته انامل الفنانة، الى فن ينتمي الى الطين. اننا هنا لابد ان نتحدث عن مهارة الفنانة.

مهارة التقنية:

الخزافون العراقيون، ضمن اهتمامهم بهذا الفن، اكتشفوا ينابيع ومصادر فنهم دفعة واحدة. اننا هنا نتذكر أعمال سعد شاكر وطارق ابراهيم وشنيار عبد الله وجواد الزبيدي وعبلة العزاوي وغيرهم.. اي نتذكر تقنياتهم في الحفاظ على حدود هذا الفن ولغته - أو هويته - في الاخير.

لدى سهام السعودي، كجزء من هذا التراث الجديد، الذي بلغ عملياً عصره الذهبي منذ سنوات، بفضل النشاط البارز لهذه الاقسام الفنية والتعليمية في معهد واكاديمية الفنون وفي دار التراث الشعبي وفي قسم الخزف في وزارة الشباب.. الخ حيث تبلور المعادل الفني بين الموروث القديم واللغة



المعاصرة من خلال المهارة . . أقول ان المهارة لدى سهام السعودي تبدأ بامتحان مادة الطين! اعادة الاولى، وتطويعها لاشكالها الفنية . فهي في الاعمال الكلاسيكية، تبرهن على معرفتها الخزفية البارعة، وتذكرنا، بالجرار والاواني والخزفيات الشعبية التي يندر الآن استعمالها في المدن : اي تذكرنا بالخزاف العراقي الذي وجد معادلة ابداعية بين الخامة الاولى، غير النافعة أو المهملة، الى عمل فني يدخل في تفاصيل حياتنا اليومية . ان مهارة السعودي في هذا الاتجاه توظف لتجذير التقاليد الخزفية الشعبية والفنية الجمالية، وتذكرنا ـ بل تلح علينا ـ لدراسة هذا الفن الذي يعاني ـ على صعيد شعبي ـ من تدهور خطير . . اي منّ عدم أستعماله الاستعمال النافع ـ الجميل.

ولكن مهارة الفنانة، كفنانة خزفية، يكمن في تدمير مادة الطين! وحسنا فعلت إذ لو كانت المادة الاولى هي اعادة ذاتها . لقلنا بانها جزء من التقاليد المعروفة لعمل الخزاف . لكنها وظفت مادة الطين الى عمل جداري : عمل يتضمن مهارة في الاداء التقني . . وهكذا تتحول المادة المرنة، اللينة، الى أشكال فنية تكاد تكون خارج حدود الخزف . . فلو نظرنا الى أعمالها، من خلال الفوتوغراف، والى بعض الاجزاء بالذات، لتوهمنا بانها تؤدي عملها بمادة أخرى، اي كونها ترسم أو تنحت . . ولا أعرف هل أصابت في هذا الجانب أم لم تصب . لأننا في هذا الاتجاه ازاء اجتهاد فني . . ولكننا بشكل عام لا نستطيع ان نجرد وعيها من الحفاظ على مادة الطين، عبر الاشكال التجريدية، والمعاصرة .

واعتقد ان مهارتها، بل مجازفتها ببناء تكوينات كبيرة، هو ضرب من المهارة في التعبير عن عالمها الفني، السحري، الذي يحتل اتجاها لديها، بين اتجاهاتها الاخرى . الا ان هذه المهارة ترتبط باعمالها عامة . وليس في الاتجاه التجريدي عندها : ذلك الاتجاه المستوحى . من المناخ الروحي ـ السحري ـ الطبيعي ـ من الطبيعة ـ والذي يشكل خصوصية فنها .

الحس بالمطلق :

ان استلهامها للوحدات الزخرفية ذات الجذور الخفية لفن الارباسك جعلها تركز على عناصرها الرمزية الخزفية وعلى الوحدات والتكوينات التي تستمد جذورها من التراث الخزفي العراقي القديم، ومن التراث الخزفي العربي الاسلامي العباسي . فالفنانة المولعة بالمدينة، وجدت الوحدة الجدلية بين رموز (البرية) والغابات والاساطير وبين مناخات المدينة . الا انها في الحالتين تمنحنا ذلك الاحساس بالمطلق : بالازلي . . وذلك يتأتى من خلال اشتباكات الرموز : حيث الانسان يتحول الى جزء داخلي من أعمالها الجدارية، الانسان المتحد بعناصر الحياة أو البيئة بالذات . وعبر تلك الوحدة ندخل عالمها الفنائي . بهذا الصدد كتب الفنان نوري الراوي عن معرضها قائلاً «أمس انفتحت ابواب البستان التي تضم في قلبها دارة صغيرة تحتفظ بنداءات قلبية، وبعض اللوحات لفنانين أعرفهم كما أعرف أناملي ولون عيني . وما كنت لاصدق نظري، لولا اني رأيتهما رأي العين في المرآة وعلى صفحة ماء سماوي شفيف . . ولكن «سهام» شاعرة الخزف، سرعان ما ايقظتني من هذه النشوة الزمنية، لتحرك بأناملها مياه بحيرتي الساكنة في الاعماق» فالفنانة من خلال نصها الابداعي، عملها بكل بساطته وتعقيداته، تحيلنا الى الداخل، وبالتالي، تحيلنا الى اكتشاف المناخات الروحية . وربما يحس المشاهد برهبة (الموزائيك) والتكوينات الخزفية في مساجدنا وبيوتنا الدينية، وهو أحساس اكيد، الا ان الفنانة تضفي عليه الكثير من شخصيتها المبتهلة والمبتهجة بعناصر المواد الاولى، وبالتالي يمكن الاعتراف بانها شاعرة الخزف، وبانها خرجت على بعض القواعد، بدافع الموضوع المعالج، ولكنها، بهذا الخروج أو التلاعب الحر الذي يمتلك شجاعة المغامر، دخلت العالم الذي يخص كيانها الابداعي، ورؤيتها في الحفاظ على مادتها، وتحويلها الى لغة فنية خارج حدود الخزف . وهذا الاستنتاج يمثل امكانات هذا الفن، على مستوى الجداريات، والخزفيات غير التقليدية، أو حتى التقليدية، للتعبير عن القيم الانسانية : قيم العمل الفني الذي نراه يوميا، والذي يدخل معمار بيوتنا، ليس لتغطية الجدران البيضاء، بل ليشكل قيمة من

التكوين الحضاري على مستوى معادلة ان الفن النافع يؤدي وظيفة ابداعية تلامس المشاعر الخفية، وذلك الجانب الرحب غير المحدود لاعماقنا التي هي على أستعداد للانبثاق والانبعاث والتجدد. ان هذه الوظيفة التي يؤديها الخزف، أصعب الفنون في تعاملها ومعالجتها للافكار، يمكن ان يخرج بحصيلة تخص كياننا الوثاب الحر المتدفق عاطفة مشوبة وملونة بالزهور والالفة والتحدي، ذلك لأن الفن ـ وكذلك فن الخزف الجداري بالذات ـ

يمكن ان يدخل في رؤيتنا الجمالية، ويمكنه، في الوقت نفسه، ان يدخل في عملية التربية التذوقية لاحاسيسنا ومنح التأمل، طاقة على الاكتشاف، بعد طاقة الاستعادة والاحساس بالاسرار والرموز: طاقة على جعل الرؤية متكاملة،

وعلى صلة بالمستقبل، بمثل قوة صلتها بجذور شجرة الماضي. وأعتقد ان فن سهام السعودي، من هنا، يثير أسئلة لاعلاقة لها الا بخصوصيات هذا الفن القديم الجديد.. ولها صلة وثيقة بباقي الفنون كالرسم والنحت، أي بمجمل الفنون الجميلة التي هي ضرورة، منحتها الفنان طاقة لايستهان بها من الابداع الحر، ومن الرؤية المشحونة بالتعبير عن الرموز الجمالية، والروحية. انها، باختصار، حلقة جديدة في فن الخزف المعاصر في العراق، والذي لايمكن فصله عن خصائص الفن العربي الحديث.

عادل كامل

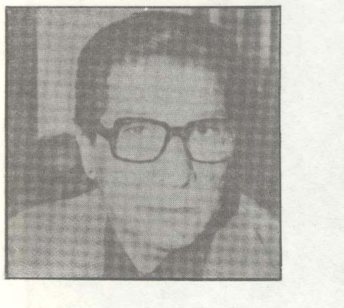
قراءات شعرية:

القادسيات: نصوص ونقد

بمناسبة الاحتفالات باسبوع قادسية صدام اقيمت في قاعة الرباط امسية عن شعر المعركة قرأ فيها الشعراء (محمد جميل شلش، محمد حسين آل ياسين، عبد الله عباس، خزعل الماجدي) قصائد عن المعركة تبعتها محاورة نقدية قام بها كل من الدكتور محسن اطيمش والدكتور عناد غزوان ثم اشترك فيها جمهور الحاضرين.

بدأ الامسية الشاعر محمد جميل شلش فقرأ قصائد (الجبل، طائر البجع، عشتروت، الصوت، يوميات زوجة مقاتل، البذل والبعث، صدام والقعقاع، لم تختلط الاوراق، اكتب بالدموع، ضفادع المأساة والعبور ثانية) وقد تميزت القصائد برومانسيتها وحرارة حديثها عن الحرب والوطن وبيروت ومن قصيدة عشتروت يقول الشاعر:





الحلوة السمراء عشتروت
بعد ثلاثين عجافٍ
بعدما منحتها زهرة امي.
وتحديت لعينيها طغاة الارض والطاغوت
صدّت بلا ذنبٍ وقالت
ايها المغفل الغافي
على امي هوىً عزمت ان تموت
قلت على الوفاء. على النقاء
والشيء الذي تكتبها بالدم بيروت

كانت القصائد تتميز ببساطتها وسرعة وصولها وكانت تنضح شفافيةً ولكنها بالاجمال كانت تنتمي الى الشعر الخمسيني الذي ما عاد قادراً على خلق وابتكار فني جديد.. بل هو شعر بسيط الانجاز.. بسيط الفكرة والنظم.
قرأ بعد ذلك د. محمد حسين آل ياسين التي نقتطف منها هذا المقطع:

عبرت الصحارى الى البر
حيث العرائش تضحك للسقف
يغسلها المطر المتساقط
في كوةٍ خلف عصر الضمير
استدرت اقبل سيفي
واستاف من شفتيه عبير الخلود.

ومن المؤكد أن هذه القصيدة للدكتور آل ياسين مختلفة عن سياق قصائده المعروفة فهي قصيدة اكثر غموضاً واكثر فناً واشد تعبيراً عن فكرة عميقة.. بعد ذلك قرأ الشاعر الكردي عبد الله عباس قصيدة (فارس آخر) ترجمها لطيف هلمت:

افتحوا أبواب ونوافذ بيوتكم
اصغوا بآذانكم الى ابناء الجهة الثانيه
يا فارس السهول العطشى
في اية عقدةٍ لعينةٍ سقط فرسك

وقد استطاع الشاعر رغم ترجمة القصيدة ان يوصل الينا ما اراده بعدها قرأ الشاعر خزعل الماجدي قصيدته (اللامرائي):

اطلق اغانيك الندية لامغنٍ عندنا يشدو
ولاصوت يعين
حراً بما يعطيك اياه المدى
فاطلق وعطرنا وعلمنا الحنين
اطلق اغانيك الندية ثمَّ ذلك
فهي سلوان
وعافية وعالية السفين
ولأن منها ما يفتقُّ طرة الافلاك
او منها الجنون.

بعد ذلك أدار الدكتور محسن اطيمش حواراً نقدياً بين الناقد الدكتور عناد غزوان والشاعر راضي مهدي السعيد والاستاذ عبد الستار طاهر شريف من جهة وجمهور الحاضرين من جهة أخرى.

فقد تحدث الدكتور عناد غزوان عن (القادسيات) واعتبارها اشعاراً متصلة بمعركتنا المقدسة وأفاض في حديثه عن النظرة القومية الانسانية في اشعار محمد جميل شلش.. والرؤية الجديدة التي تجمع بين الصورة المرنة والتراث في شعر د. محمد حسين آل ياسين وعن الصور الذكية في قصيدة عبد الله عباس وعن نمو القصيدة في قصيدة خزعل الماجدي.

ثم قام الاستاذ عبد الستار طاهر شريف ورأى بأن عزاقية شعر الحرب مسألة هامة وضرورية وان قصائد المعركة يجب ان تنقلنا الى حقيقة الوضع في الجبهة والمعركة.

ولفت الشاعر راضي مهدي السعيد الانظار ألى أهمية اراء وشعر الشباب لان فيه جديداً ما زال مستتراً عنا.

عقب بعد ذلك مجموعة من الشعراء والنقاد ورأى البعض ان فيما قيل من نقد في قصائد الامسية لايخلو من مجاملة وآراء سريعة ولم يكن النقد من القسوة بحيث يظهر الاخفاقات الفنية لقصائد الامسية.

كان في هذه الامسية والامسية التي سبقتها وقفة حادة امام شعر الحرب وتأملاً نقدياً عالياً فيها استطاع الجميع من خلاله الخروج بانطباعات جديدة وعميقه حول شعر الحرب.

خ. م

القاهرة

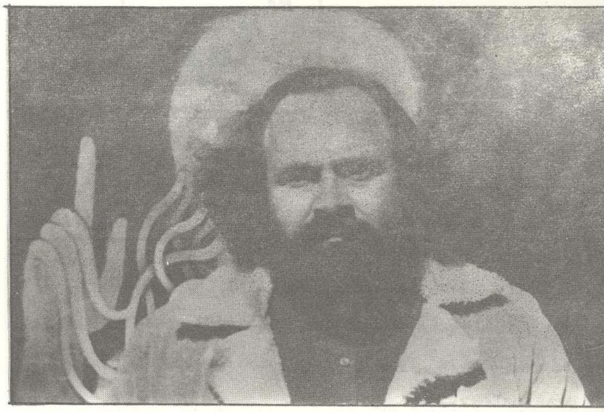
تحولات جديدة في إنتاج عصمت داوستاش

عرض اخيراً بقاعة العرض الخاصة باتيليه القاهرة مجموعة من اللوحات الزيتية و القطع للفنان السكندري المعروف «عصمت داوستاش» الذي برزت في انتاجه الأخير تحولات ملحوظة في رؤيته الفنية. فبعد الا ستغراق الشديد في الجمالية او البحث بداخل الذات من أجل تأكيد الوجود، بدأ الفنان عصمت داوستاش مرحلة جديدة، أذ بدأ يمزج بين الخطوط الجمالية والقيم الخالصة والوظيفة، فالمنفعة اصبح لها دور واضح في انتاجه الاخير، ولم يقتصر انتاجه على الفن الخالص او الخط المجرد من اجل إرضاء فئة معينة من المتذوقين والمقتنين لأعماله الفنية المماثلة، بل خرج بذلك بمحاولاته الأخيرة لايجاد وظيفة ما للقطعة الفنية التي يقدمها... ومن هنا كان انتاجه الأخير في معرض الأتيله بالقاهرة الذي قدمه تحت عنوان «دروة» مجسداً في أشكال متعددة القيمة الجمالية التي يمكن أن يضيفها الفنان المتمرس لمنافع الانسان او التي تمثلت في الدروة...

وكان ذلك مثار نقاش متعدد الأطراف لما أوصله انتاج داوستاش وسط المهتمين بالفنون الجميلة تصويراً كان أو نحتاً... وسألت الفنان عصمت داوستاش:

ـ من هو عصمت داوستاش، وكيف يمكن أن يوجز رحلته الفنية؟

إنني واحد من جيل في الفن التشكيلي أطلق على نفسه جيل النكسة، وهو الجيل الذي إنكسرت بداخله أشياء كثيرة، لكنه في الأحوال ظل متشبثاً من أجل أن يجد نفسه بداخل بلده... وقد سبق أن قلت وتحدثت واعترفت بأن الفن تحول بين أيدي الفنانين الى آلة للقتال، بعد أن توحشت النفوس. وبين كل ذلك احسست أن واجبي الأول هو الحفاظ على الأشياء الحلوة، واندفع من أجل الكسب الذي أتى وليداً لانهيار.



ولقد بدأت رحلتي نحو الفن التشكيلي بالأسكندرية فمنذ سنوات طفولتي الأولى، فقد تفتح وعي الفني على «خيال الظل، وصندوق الدنيا، والأرجوز». . وكل هذه الألعاب ربت وجداني بداخل الحي الشعبي المعروف بالأسكندرية «حي بحري». . . . وعندما كبرت إنبهرت بالحركات الفنية والفنانين العالميين خاصة «فان جوخ» وبما تمثله حياته من دراما. وبدأت من خلال الاجتهاد الشخصي أعمل على تحقيق ذاتي من خلال الرسم بالزيت، والفحم، والألوان المائية. وفي مرحلة تالية إتجهت الى التعليم الفني من أجل اكتساب خبرات تكنيكية وتعرفت في هذا الوقت بكل من «سيف وانلي، وادهم وانلي» فناني الأسكندرية الشهيرين. لكن سرعان ماخرجت من اطارهما لأنني لم أستجب لأية توجيهات تعمل على جعلي نسخة مكررة من الفن الموجود. وفي هذه المرحلة بالضبط قدمت معرضي الاول عام ١٩٦٢ بالأسكندرية وحصلت على الجائزة الأولى وكانت أول جائزة وآخر جائزة أنالها في حياتي وكانت عن لوحة لفتت أنظار الحركة الفنية والنقاد أسميتها «في انتظار الخروج».

وفي المرحلة التالية - اذ اجاز أن أسمي المرحلة السابقة بالأولى - كنت قد أصبحت طالباً بالفنون الجميلة، وكلي طموح نتيجة لاحتكاكي بالحركة الفنية واساتذة الفن، لكن سرعان ماصدمت وتولد بداخلي احساس رافض لطبيعة العلاقات بين الفنانين وبذلك اقتنعت بعدم الانتظام في الدراسة بقسم التصوير حرصاً على ان تنمو تجربتي بمجهودي الشخصي. وكان انتظامي بقسم النحت لاعجابي بإثنين من الفنانين الأساتذة. . . .»

- هل هو إعجاب أم تأثر؟

«أقول أنه إعجاب بالجانب الأخلاقي والفني. وهما الفنانان أحمد عبد الوهاب، ومحمود موسى لأنهما لم يتعاملا مع الطلبة بإعتبارهما أساتذة، بل كانا فنانين بحق. ورغم وجودهما الا أنه قد تأكد لي بعد ذلك عدم قدرتي على الاستمرار في الدراسة. وانقطعت عن الدراسة النظامية محققاً ذاتي كما أراها وأحب لها أن تكون. . . .»

- الحركة الفنية التشكيلية في مصر أصبح لها أجيالها المتعددة. من من الفنانين المصريين بالقاهرة أو الاسكندرية تأثرت به؟ وكيف تجاوزت هذا التأثر؟؟

. . . . . . لقد تأكد لي وبالتحديد عام ١٩٧٢ بعد مرور ١٠ سنوات منذ تقديم أول معرض لي أنه لايوجد فنان بعينه مصري أستطيع أن أقول أنني تتلمذت على أعماله وذلك لطبيعتي الخاصة التي كانت ترى في فنون الحضارات المختلفة اكبر من أي أستاذ معاصر وبالذات الفنون المصرية القديمة والاسلامية والقبطية. ولكنني انجزت أعمالاً يمكن أن أقول عنها أنها كانت من وحي الفنان الكبير «عبد الهادي الجزار» صاحب اللوحة الشهيرة «السد العالي» وكذلك أنجزت اعمال نحت كانت أيضاً من وحي آدم حنين. . . .

- ألم تتأثر بالمدرسة الكلاسيكية الحديثة أومدرسة النهضة المصرية الحديثة التي على رأسها محمود مختار؟؟

في الواقع أن مختار ومحمود سعيد، ومحمد ناجي، وراغب عياد، كل هؤلاء كانوا فنانين عظام، ورواد حركتنا الفنية المعاصرة، وأستطيع أن أقول - أنه للأسف لم يعد فيمن أتى بعد ذلك من يمثل من هو إمتداد لهم يحمل نفس العمق والتأثير الفني والحضاري، وأستطيع أيضاً أن أقول أن الخط البياني للحركة الفنية التشكيلية بدلاً من الارتفاع وتجاوز هؤلاء فانه انخفض عن المستوى الذي حققوه، والاجادة التي توصلوا اليها.

لكن مع بزوغ سنوات الستينات عاود المستوى في الحركة التشكيلية الارتفاع مثل بقية فنون الابداع الأخرى شعر، ورواية، ومسرح وحتى النقد الفني والأدبي. . وكان حاملو راية الفن التشكيلي فنانين عظام أمثال سمير رافع، وعبد الهادي الجزار، وحسن سليمان - وتوجد نماذج أخرى في النحت والحفر مثلها آدم حنين، وكمال خليفة، وجمال السراج، وجمال السجين الذي أصيب بكل عيوب الحركة الفنية وأمراضها بعد وفاته فترة قليلة. . . . . . .»

- من الفنانين العالميين أو الاتجاهات العالمية هي التي اثرت في انتاجك؟؟

«. . . . لقد تأثرت بالاتجاهات العالمية بصورة وعامة جداً، ويمكن أن اقول لك أن ما استفدت به من الاتجاهات العالمية يتمثل في قيمة واحدة، وهي شمولية

ـ أستطيع أن أرصد الحساسيات الجديدة في أعمالك، لقد مزجت في انتاجك الأخير بين الخطوط الجمالية والمنفعة أو الوظيفة، بعد مرحلة كاملة من الاستغراق في الجمالية والذاتية . . . كيف ترى ذلك؟؟

« . . . . اوافقك على هذا الكلام. والذي دفعني الى ذلك هو نظرتي الى دور الفنان المصري، وضرورة مشاركته في التنمية الجمالية لأذواق الناس، والتنمية الجمالية لبلدنا بشكل عام. ولايجب أن يقتصر الأمر على رسم لوحة وتعليقها في معرض سواء نجح الفنان في بيع هذه اللوحة أو لم تبع. وأنا أرى في هذه المرحلة أن الوقت مناسب الآن لأن يخرج الفنان التشكيلي بجهوده، وليس بلوحة تعلق وينتهي أمرها الى بعث القيمة الجمالية المفتقدة خاصة، وأن هناك اتجاهات نحو التنمية يقف الفنان بمعزل عنها.

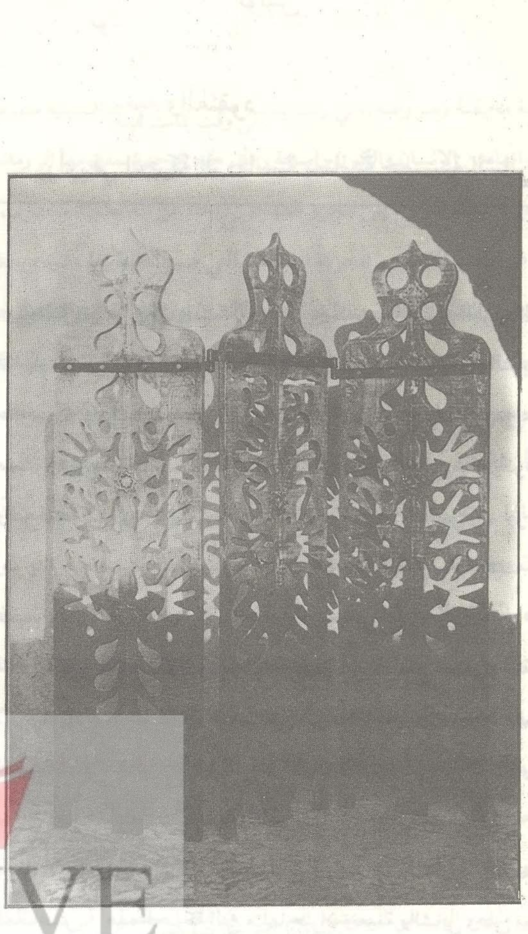
وبعض الأشكال النحتية الصغيرة لدي، أعتقد أنها يمكن أن تقوم بعملية إثراء لجميع العيون التي تقع عليها ـ لو وضعت بالحدائق العامة أو الميادين في حالة إعدادها بشكل اكبر يناسب المكان الذي ستوضع به. وهناك الكثير من المدن العربية مثل تونس او بغداد يمكن للفنان أن يجد له بها دوراً كبيراً، في عملية إثراء الذوق العام ـ وعلى هذا فأنا أدعو لخروج الفنان الى المجتمع.

ولقد حاولت في المعرض الأخير «دروة» أن أحقق هذه الرؤية بعدما استنفذت فترة كاملة استغرقتني الهموم الشخصية والذاتية التي تمثلت في معارض عديدة قبل ذلك.

والتحول منذ بدايته حدث في عام ١٩٧٨ عندما عرضت إنتاجي الفني في المعرض الذي قدمته تحت اسم «الخروج المستنير. . . . . »

ـ كيف يمكن أن تقيم الرحلة الفنية بين مرحلة الخروج المستنير التي اسميتها «دادا» والمرحلة الأخيرة التي تمثلت في «الدروة»؟؟

« . . . انني مقتنع تماماً بأنه حدث لدي تطور، وأن كان من الصعب أن يرصد الفنان نفسه، ويتابع مايحدث له من تطور خاصة وأن الحركة النقدية لدينا مجاملة أكثر منها موضوعية وبذلك يضطر الفنان باجتهاداته الخاصة أن يصل الى مايراه. لكن التطور الذي كنت اتوقع أن المسه ينقسم الى اتجاهين:



الفنان. ففي الخارج لايمكنك أن تجد مصوراً فقط، أو حفاراً فقط، أو نحاتاً فقط . . . والمثال على ذلك بيكاسو، أو سلفادور دالي ـ فهم يمارسون مختلف الأشكال الفنية ويقدمون إنتاجهم من خلالها، وحتى الفنون التعبيرية مثل الأدب والسينما، والمسرح كل ذلك يمكن للفنان أن يمارسه فضلاً عن كونه مصوراً أو نحاتاً . . . .

والعامل الأخر الذي استفدت به، أو القيمة الثانية التي اكتسبتها تتمثل في الحرية غير المتناهية التي يتمتع بها الفنان اثناء عملية ابداعه لانتاجه وانجازه لأعماله. وهذه الحرية تتمثل في عدم وضع نفسه بداخل اطار معين يتأثر بعوامل السوق وأنه في كل الاحوال يفرض إبداعه وأنتاجه، مهما كان بها من اغراب أو تجديد، وبهذا يستطيع أن يحدد تأثيره في المجتمع، ويكون تأثيره بالغ الايجابية، وليس العكس، ويمكن أن أدرج أعمالي تقريباً تحت عنوان المدرسة السريالية، ويمكنك أن ترى أعمالي هكذا، لكنني أعتقد أنها في النهاية تنتمي للاتجاهات الذاتي في الفن، التي من الصعب إخضاعها لتيار محدد. . . »

الاول - الاتجاه الشخصي - بالنسبة لهذا الاتجاه، فأنني أحس أن حجم الاحباط لدى قد ازداد، وبالتالي معدل التحدي في انجازاتي الفنية سواء كانت أو تشكيلية.

ب - الاتجاه العام - كنت أتمنى أن توجد تجمعات فنية يكون لها فاعلية ايجابية في حياتنا. ومن هنا كانت دعوتي الاولى للدادية وفي مرحلة معينة، حيث عن طريقها نكتسب مزيجاً من الشجاعة والحرية في تحطيم الكثير من المثل الكاذبة لخلق تيار فني متجدد. وهذا لم يتحقق رغم أنه في السنوات الأخيرة قد زاد وتضاعف عدد الفنانين وعدد المعارض الخاصة والجماعية، لكن كل هذا لم يجد له تأثيراً في حياتنا ولازالت الحركة الفنية بمعزل عن الحياة بشكل عام...»

- ماهو تقييمك للانتاج الفني، وهل يمكن أن يصل الى المستوى العالمي والعالمية بعد أن وصلها في عصور سابقة؟؟

أستطيع أن أجزم بصراحة ووضوح بأن الفنان المصري والفن المصري بشكل عام لم يصل الى العالمية في الوقت الذي استطاعت فيه دول عربية أخرى مثل العراق، ودول شمال افريقيا والغرب، تونس أن تقدم وتدفع فنانيها نحو العالمية عن طريق تخصيص جاليريهات لهم في دول أوربا الغربية بشكل عام. وذلك رغم أن الفنان المصري يعتبر من أفضل فناني العالم بدليل أن النماذج القليلة التي تعرض بالخارج تؤدي الى انبهار من يشاهدها لكن اذا أردنا أن يعرف العالم انتاجنا ونحقق قدراً من الشهرة والعالمية فإن ذلك لايكفيه المجهود الابداعي فقط، وإنما يتطلب جهازاً اعلامياً قوياً يحتضن أعماله ليوصلها الى أبعد الحدود......»

- ..... كيف ترى الحركة التشكيلية العربية؟؟

الذي أساء الى الحركة الفنية العربية المناخ السياسي في العالم العربي فالظروف الحالية لم تتح للفنانين العرب تواجداً قوياً حقيقياً واحتكاكاً مباشراً بينهم وبين بعض رغم وجود النقابة العامة للفنانين التشكيليين العرب التي قامت بمبادرة من العراق - ولكن الحركة التشكيلية العربية رغم تمزقها نتيجة للظروف السياسية - الا أنها حركة مستنيرة واعية شكلاً ومضموناً.

شمس الدين موسى

تونس

الحبة والعنقود

رأي في الحركة الرومانسية بمناسبة خمسينية الشابي

تحتفل تونس خلال السنة الحالية بخمسينية الشاعر العربي الكبير أبي القاسم الشابي. وهي بادرة جديرة بالتقدير والتنويه.. قد يكون الشابي - على حد عبارة الكاتب التونسي الراحل على الدوعاجي - عاش وهو يتمنى حبة عنب، وعندما مات أتوه بعنقود كامل.. ولكن هذا موضوع قد يكون في غير أوانه فلنتركه الى حديث آخر، أو حتى يحين حينه.. فليس يهم أبو القاسم، وهو ينام في ضريحه بتوزر نومة الأبد، أن يأتيه الناس بحبة عنب أو عنقود عنب..

في اكتوبر القادم تكون قد مرت على وفاة أبي القاسم خمسون سنة. ونحن لانريد بهذه المناسبة أن نقتصر على ذكر موتانا بخير وإنما نريد أيضا أن نثير بعض القضايا الثقافية والأدبية التي ان الأوان لاثارتها بشئ من الجرأة وربما من منطلق رغبة صادقة في التجاوز والاضافة.

أن نثير بهذه المناسبة قضية الحركة الرومانسية في الأدب العربي المعاصر.. هذه الحركة التي مثلها جبران ونعيمة والشابي وعلي محمود طه وربما آخرون لا تحضرنا الآن أسماؤهم..

هل كانت هذه الحركة الأدبية امتداداً أو تواصلا لموروثنا الأدبي أم انها كانت تجسد قطيعة إبداعية أو معرفية أم كانت تأسيساً وإضافة؟

نحن نعرف أن الحركة الرومانسية التي ظهرت في الغرب خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، قدا قترنت إلى حد بعيد - كما يؤكد ذلك بعض المثقفين الأوروبيين - بظهور الحركة العلمانية وانهيار مضامين المؤسسات الدينية تدريجيا، وهو ما أدى إلى إعادة تقييم (أو تقويم وهي العبارة الأصوب) علاقة الفرد الأوروبي بالطبيعة، فاضيفت إليها هذه القيم الجمالية التي حفل بها الشعر الرومانسي، وكان من نتائجها مواضيع الإشتياق إلى البراءة والنقاء والصفاء الروحي والبحث عنها في الوحدة بين أحضان الطبيعة (وهي ذات الموضوعات التي سيحتفل بها شعرنا الرومانسي بعد مائة عام من العزلة الأدبية).

لقد كانت الحركة الرومانسية في الغرب نتاج عملية طويلة بطيئة ومعقدة. فبعد أن كانت الوحدة في الطبيعة، تعني في القرون الوسطى - كما يقول كانت ألماني - تعريض النفس للمخاطر والأهوال، وكان النفي الى الجزر المهجورة

عقوبة مخيفة ومروعة، في وقت كانت فيه المؤسسات الدينية متماسكة وتصوراتها عن الإنسان والكون راسخة، فأن هذه الوحدة بمفهومها الرومانسي الإيجابي، وهذا النزوع إلى الجزر المهجورة بحثا عن الغامض المجهول، لم يبرزا في الأدب إلا ببروز الحركة العلمانية التي صيرت الطبيعة «شيئا» يخضع للترويض والسيطرة، ومجالاً يعالجه الإنسان بوسائل العلم والتكنولوجيا، فأصبحت صورة الرومانسي الماثلة في الذهن، صورة الرجل الذي يولي ظهره للمجتمع ويحمل عصاه وقيثارته أومزماره ليضرب في الأرض والطبيعة دون هدف أو غاية، رداً على انحلال الروابط الأسرية والعفوية في المدن والأرياف، وتعبيراً عن هجرة من مجتمع متحول الى التصنيع، مجتمع «شيّأ» الانسان وحوّله الى بضاعة أو سلعة قابلة للعرض والطلب.

هذه بايجاز الأسس التي بنيت عليها الحركة الرومانسية في الغرب، فهل كان هناك مايمهد لظهورها في مجتمعنا العربي خلال العشرية الثانية والثالثة من القرن العشرين؟

هل توجد للوحدة بين أحضان الطبيعة، في تراثنا، هذه الأصداء الايجابية التي نجدها في بعض اللغات الأوروبية؟ ألم تقترن الوحدة في تراثنا، وهي اساساً وحدة النساك والزهاد، بمعاني اختبار اليقين والايمان ومجاهدة النفس؟ ألم يكن مفهوم الفرد في المجتمع العربي، هو دائما محصوراً في ذلك الكائن الذي يتميز في الجماعة عن الجماعة، اي انه لايمكن أن ينعزل، والا فقد شرطاً من شروط انسانيته بل ألم يؤكد ابن خلدون في مقدمتة أن الفرد انما يخرج من طور الوحشة الى طور الانسان عندما ينخرط في المجتمع، (ويأنس بغيره)؟

إذن بماذا نفسر ظهور الحركة الرومانسية في الادب العربي المعاصر؟ هل يرجع ذلك الى انبهار شعرائنا وكتابنا في الثلاثينات بالرومانسية الغربية، دون أن يكون لها في مجتمعنا مايبرر ظهورها؟ ولكن لماذا انبهروا بالرمانسية في حين أن الادب الاوربي كان قد تجاوزها بمدارس اخرى كالرمزية والواقعية والدادائية والسريالية؟ هل يرجع ذلك الى بدايات حركة علمانية مثّلها طه حسين وسلامة موسى وآخرون؟ هل نستطيع أن نقول دون أن نجانب الصواب، إن شعراء الرومانسية العرب، انما كانوا يعلقون في شجرة الشعر العربي ثمرة فجة حامضة ناسين أن الثمرة الحقيقية ـ كما يقول غسان كنفاني ـ هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الأرض؟

هذه قضية قد آن الأوان لمناقشتها وحسمها، حتى نضمن لشعرنا العربي ان يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا.

المنصف الوهايبي

حوار:

مع الشاعر: محمد السرغيني

أريد أن أسألك عن البدايات أو المكونات الأساسية التي حدت بك إلى الابداع الأدبي عامة.

في البداية كنت رومانسياً كأغلب المنتمين إلى جيلي، ذلك أن الرومانسية كانت استجابة لظروف حضارية كانت الأمة العربية وقتها تسير في ركابها. إن سلسلة من الخيبات السياسية، تلك التي كان على هذه الأمة أن تعيشها فرضت هذا النوع من التقوقع الذاتي. ولكنه تقوقع مع ذلك يُرهص بأنه مسار مؤقت يوطئ لما سيأتي بعده. يضاف إلى ذلك الجو الرومانسي الذي خلقته بواكير الترجمات عن الغرب وزكته مدرسة المهجر بموقفها الذاتي المتسائل.. ويمكن القول بأن هذا الجو الحضاري المفعم غنائية صادف في نفسي هوى كبيراً، ذلك أن المثالية والأخلاقية اللتين هما في الحقيقة مراهقة فكرية، عملتا عملهما الأكيد في دفعي إلى الابداع.

ماتفسيرك لتعدد اهتماماتك الأدبية. فقد عالجت القصة القصيرة والرواية. والشعر، والنقد الأدبي والتشكيلي، والمسرح الشعري.

إن تعدد المواهب لا يعني إطلاقاً إمكان النجاح المتعدد. وما يبدو من ممارستي في البداية لهذه الأنواع الأدبية المختلفة إنما هو نوع من البحث عن الذات. والحقيقة أنني اكتفيت بالشعر وبالشعر الممسرح عما عداهما لأنني وجدت فيهما تلك المسافة الابداعية التي كنت أتوخاها. على أنه من جهة أخرى يمكن أن أؤكد أن الأنواع الابداعية المختلفة عبارة عن روافد تؤطر الابداع الشعري وتهبه القوة اللازمة من أجل أن يكون إبداعاً حقا. إنها بشكل آخر عناصر تثقيفية لاتكمل الرؤيا الابداعية الشعرية إلا بها. من يستطيع إذن أن يفصل فصلا ظالماً بين التشكيل كحركة وكديمومة وبين عملية الابداع الشعرية. كذلك من يستطيع أن ينكر الضغط الغنائي الذي تمارسه الموسيقى على نفس هذه العملية كذلك تمارس دينامية السرد القصصي وعنف الحوار على هذه العملية نفسها مايمكن أن يجعل من الشعر لقطات متحركة أبدا.

أنجزت كتابة بعض الأعمال المسرحية الشعرية التي لم تنشر بعد. هل من الممكن أن نعرف أبرز القضايا التي عالجتها فيها؟.

بالفعل كتبت مسرحيتين شعريتين (التابوت والسكينة) و(الطوطميون الثلاثة) أعالج فيهما قضايا التحرير في العالم العربي انطلاقاً من وجهة نظر

عربية. أما على المستوى الفني فلم أحقق فيهما إلا شيئاً واحداً هو مسرحة الشعر بالمعنى المفهوم للكلمة في قاموس المسرح الطلائعي، ذلك أن الأحداث فيهما تنعدم لصالح حركة داخلية يفصح عنها الشعر نفسه. الأبطال يتناسخون ويتحركون بعيداً عن المنطق المألوف المتهافت وهم في تناسخهم أشد تعبيراً عن البلبلة والاحباط اللذين يهيمنان على العالم العربي.

في ندوة شعرية سالفة حددت تعاملك مع اللغة (على صعيد الشعر)، وقلت بأنها مرت بمراحل ثلاث، هل يمكن معرفتها؟.

كنت حددت بالفعل تعاملي مع اللغة في مراحل ثلاث: مرحلة اللغة المباشرة، لأن جماهيرية الشعر كانت تستفزني. مرحلة تطويع القوالب القديمة لتعبير أكثر معاصرة، ذلك أن المعجم الشعري العربي في هذا الوقت ضاق حتى صار في الامكان البحث في مجموعة من الشعراء عن صورة واحدة لشاعر واحد متميز، الشيء الذي جعل من هؤلاء مجموعة من الاسقاطات والاجهاضات والتكرار. فأردتُ بذلك أن أبحث لمعجمي الخاص عن روافد من التراث اللغوي والصوفي منه على الخصوص. لكن هذه المرحلة استنفدت أغراضها ولم تعد معبرة عن طموحي؛ زيادة على أنها أسقطتني في هوة التفكير باللغة. أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة سيمانتية أي أن تعاملي مع اللغة اتخذ مساراً جديداً فمن حيث أنه كان في المرحلة الثانية تعاملاً مع ركام اجتهدُ في أن أعيد إليه الحياة بقطع النظر عن دلالاته، صار في هذه المرحلة تعاملاً دلالياً ومن هنا اكتسب هذا التعامل قيمة الرمز أحياناً وقيمة الممارسة اليومية اللغوية أحياناً أخرى. وبما أن هذه المراحل الثلاث كنت أعلنت عنها وأنا بصدد تجريب المرحلة الثالثة فهي الأخرى اسنفدت أغراضها. وأنا الآن بصدد كتابه الشعر بلغة بدائية. وهذا يعني أن العلائق التركيبية والمرفولوجية أخذت تشكل في مفهومي عائقاً يمنعني من ممارسة الابداع الشعري بالصورة المريحة. إن حروف العطف وأدوات التوكيد من شأنها أن تعطيني طابعاً منطقياً للغة الخطاب ولكنها في الشعر تمسخ أكثر مما تبعث ولذلك أكثرت من إهمالها إهمالاً فتح عيني على القيمة الفلاشية للصورة الشعرية. فحيث تبطل جدوى الروابط اللغوية يتاح المجال الشعرية أن تكون قصيرة معبرة وألاتكون مركبة أو متداخلة.

بماذا تعلل توجه بعض قصائدك الأخيرة إلى الاستفادة من البعُد الصوفي؟.

إنني ماأنجزت أطروحة عن التصوف إلا من أجل الشعر، وليس لأغراض أكاديمية كما تبادر إلى ذهن بعضهم. ذلك أنني وأنا في بحث جاد عن معجم خاص وجدت في المعجم الصوفي تلك الغنائية التي يفتقدها شعرنا المعاصر إلا أنه ينبغي التذكير بأنني تعاملت مع التصوف كمعجم لا كحضور على العكس مما وقع فيه بعض الشعراء الآخرين. لقد كنتُ أعرف مسبقاً أن الفكر الصوفي تواكل واستسلام ورضاء بالوجه العقيم للواقع، ولذلك رفضت هنا الحضور من حيث استعملتُ أدواته استعمالي الخاص.

هناك رأي يقول اننا لانستطيع التوقف عند أحد من الشعراء الجدد، لأنه لايملك تصوراً خاصاً للعالم، هل يمكن معرفة رؤيتك للعالم؟.

السبب في انعدام هذه الرؤيا للعالم كامن عند بعض الشعراء في أنهم عبارة عن عارضة أزياء في معرض أزياء وهذا مرض تبدو أعراضه في سوء هضم البدع الفكرية والفنية الآتية من البعيد فهو من وجهة نظر أخرى استلاب متعدد الوجوه وتبعية غير مشروطة.

أما رؤيتي للعالم فهي بكل بساطة تشكل المعادلة الآتية: إنسان عربي + يعيش في منطقة متفجرة + مجموعة من الاحباطات بسبب فوض التجربة السياسية + شعور حاد بتجاوز هذه الاشكالات = إنسان عربي يهفو إلى تغيير العالم لصالح عروبته.

أعرف (كذلك) بأنك في أواسط الستينات أعددت دراسة عن السياب بعنوان: (السياب ظاهرة جديدة في الشعر الحديث) / لم تُنشر / كيف تنظر للسياب.. الآن؟ وماهو موقعه من الحركة الشعرية العربية المعاصرة بعد هذه المدة؟.

جاء السياب تتويجاً لآخر رمق في المرحلة الثانية من رومانسية الشعر العربي. وهي رومانسية خرجت فيها الفردية من قوقعتها لتتحول إلى فردية جماعية فهي بهذا المفهوم توطئة حضارية لابدَّ منها لكي يتحول الكائن العربي من فرد في فرديته إلى كائن جماعي لايرى له من وجود إلا داخل المنظومة المجتمعية وداخل نسق ايديولوجي يذوب فيه الفرد لصالح المجموعة، لذلك استرعى السياب انتباهي كما استقطب انتباه الآخرين. أما الآن فهذا الشاعر لم يعد، كما كان، رافداً لحركة الشعر العربي المعاصر، ذلك أن هذه الحركة اتخذت مسارات أخرى في طريقها إلى تطور حتمي يجعلها ذات إشعاع خاص. وهذا لايعني بالذات جحود القيمة الفنية والتغييرية التي أحدثها هذا الشاعر الفذ في تاريخ تطورنا الشعري.

ألاترى أننا في حاجة إلى قراءة جديدة لشعرنا المعاصر يتخلى فيها العقل عن ضغوط القوالب النقدية القديمة التي طغت على الأساليب النقدية حتي بالنسبة لبعض الوجوه الناقدة الشابة؟.

إننا بالفعل في حاجة إلى إعادة قراءة شعرنا المعاصر قراءة متأنية قصد

استكناهه والبحث فيه عن ذلك المزج الغريب الذي شكل في الأخير كيمياءه، ذلك أن ما كتب حوله يمكن أن يلخص في مايلي:

(1) دراسات أكاديمية باردة لم تستطع أن تضع أيدينا فيه على جوانب الابداع.

(2) قراءات آنية هدفها الاعلام تنشر في الدوريات والجرائد وتقوم على أساس المدح المجامل أو القدح المتصلف.

(3) دراسة «الشلل الأدبية» التي لاترقى في أحسن حالاتها إلى أن تكون ولو تحليلاً بسيطاً للنص مما يجعل من هذا النوع من الدراسة نوعاً من «المافيا الأدبية». أما القراءة الجديدة التي نطمح إليها فيجب أن تتخذ مسارين: أولاً = البحث عن العلائق الاجتماعية في العمل الشعري من حيث المضمون. ثانياً = تحليل هذا الشعر تحليلاً اجتماعياً من حيث الشكل، وبهذا نكون قد حققنا نظرية علم اجتماع الشعر، تلك التي تهيمن الآن على الأوساط النقدية في الغرب والتي تعد صيحة صادقة تبعد النقد عن التأثرية والتقريظ والقدح وتلقي الضوء الكاشف على تحرك الشاعر في مسافة الواقع سلباً وإيجاباً.

ما مدى التطور والتحولات التي طرأت على بناء القصيدة العربية المعاصرة؟.

حققت القصيدة العربية المعاصرة بالفعل تطوراً من ناحية المضمون، ويرجع السبب في ذلك إلى المخاضات السياسية والايديولوجية التي يعيشها الشعب العربي الآن، وهي مخاضات فرضت على الشعراء أن يتصلوا اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بالحركة الشعرية العالمية الشيء الذي جعل هذا التطور ملموساً إذا نحن قارنا بينها وبين الارهاصات الأولى وبينها وبين البدايات بالفعل.

ولكنها من حيث الشكل لازالت تجترتلك الايقاعات الصافية (بتعبير نازك الملائكة). وقد كان من المنتظر أن تبحث لنفسها على آفاق إيقاعية جديدة مستوحاة من الفلكلور العربي الخصيب، وإلى أن تفعل ذلك أتمنى أن تخرج من هذا الخنق الايقاعي الذي لم تستطع تجاوزه. (أغلب ما ينشر من الشعر إيقاعه الخبب أو المتقارب أو الرجز) وقد كان من المنطقي أن تكتشف هذه القصيدة إيقاعاً داخلياً يتجلى في عملية التركيب بين الألفاظ كما هو الشأن في القصيدة الغربية المعاصرة، أي كان عليها أن تتحول إلى قصيدة نثر تكتسب قيمتها الايقاعية من تجانس التركيب اللغوي ومن قدرتها على الاغتصاب والتنكر لسكونية القوالب المألوفة.

حين يطلب منك رأي بقصيدة ما قرأتها. ما المقياس الذي تتخذه في الحكم عليها؟.

إن قراءة القصيدة لاتعني أبداً محاكمتها بقدر ماتعني محاولة والبحث عن عالمها البكر، ذلك العالم الذي بدونه لا تكون القصيدة قصيدة. ولذلك فليست عندي مقاييس للحكم وإنما أملك أن أقول إن عالم هذه القصيدة مركب أو بسيط وهو في كلتا الحالتين واصل إلى أن يد مجني فيه أو يبعدني عنه. وعملية الادماج هي التعاطف كما أن العملية الاخرى هي انعدام التعاطف. وحين يتم هذا التعاطف يكون ذلك إيذاناً من القصيدة بأنها استكملت عناصرها الضرورية أي أنها تكون حينئذ عملية تحليل لبسائطها من أجل إعادة ربطها لتتحقق الرؤيا التي كان الشاعر يهدف إليها حال كتابة قصيدته. أما عدمه فينبىء عن افتقاد هذه العناصر إلى حالة من التآلف تجعل الرؤيا غير مكتملة بل غير واضحة.

كيف ترى واقع الشعر المغربي المعاصر؟

أنا من المتفائلين بهذا الواقع ويرجع السبب في ذلك إلى الكثرة الكاثرة من الأسماء التي تكتب الشعر في المغرب، هذا رغم عدم تأطيرهم في «مطر بول» وطني لأنهم ينتسبون ويقيمون في مناطق شتى من المغرب.

هل تعتقد أن لجيلك الشعري تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على جيل الشعراء الشبان عندنا؟ خاصة وأنك تابعت كتاباته ناقداً؟.

أعتقد أن جيلي من الشعراء قد مارس تأثيراً طفيفاً على من أتى بعده وذلك في بداياته، أما الآن فالتأثير الواضح إما شرقي وإما غربي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فجيلي نفسه جيل تجريب لأنه غير مستقر وهذا مايجعل التأثير صعباً.

كيف ترى - كذلك - واقع النقد عندنا، والموجه إلى أعمالك الشعرية خاصة؟.

إن نقاد الشعر في المغرب لا زالوا بعد في دور فقاهة نقدية ولذلك كانت ممارساتهم النقدية في حاجة هي الأخرى إلى نوع من التقويم. ومن أجل ذلك يمكن أن يصنفوا إلى مايأتي:

(1) نقاد متحالفون من أهدافهم إحياء عهود المدح والهجو من غير أن يتسلحوا لذلك ولو بالحد الأدنى من المعرفة الشعرية.

(2) نقاد إسقاطيون يغلب تكوينهم الايديولوجي على حاسة استنطاق النص الشعري وبهذا كانوا دوغما تيين أكثر منهم نقاداً.

(3) نقاد موسميون يقومون عند قيام الندوات والتجمعات ويسكتون بعد ذلك. هؤلاء تستفزهم اللغة وتكبو بهم القوالب العتيقة التي أساء واهضمها. ولذلك لازالت الدعوة ملحة إلى قيام نقد شعري حقيقي.

حسن الغرفي

رسائل وتقارير عالمية

لندن

المسرح الفرنسي

هناك ما يمكن تسميته بالظاهرة الفرنسية في المسرح الانجليزي، فالمسرح القومي يقدم عملين كبيرين هما (لن تقع حرب طروادة) لجان جيرودو و (لورانزاكش) لألفريد دي موسيه. وهما مسرحيتان شعريتان في لغتهما وبنائهما، متساويتان في رؤاهما وصياغات عالمها. أما فرقة شكسبير الملكية فإنها تقدم هي الأخرى عملين فرنسيين كبيرين، أولهما مسرحية أدمون روستان (١٨٦٨ - ١٩١٨) الشهيرة (سيرانودي برجيراك) التي كتبها عام ١٨٩٧ شعرا فكفلت له الشهرة والخلود معا.

وقد ترجمها الى الانجليزية الروائي الشهير أنتوني بيرجيز. أما ثانيتهما فهي رائعة موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) الشهيرة (طرطوف) والمعروفة في اللغة العربية باسم ترجمتها الاولى (الشيخ متلوف) لرائد الترجمة العربية محمد عثمان جلال. وقد ترجم هذه المسرحية الى الانجليزية الكاتب المسرحي الانجليزي الشاب كريستوفر هامبتون.

وبالاضافة الى هذه المسرحيات الفرنسية الأربع تقدم فرقة شكسبير الملكية في الوقت نفسه مسرحية خامسة عن (موليير) هي مسرحية الكاتب الروسي ميخائيل بولجاكوف المعنونة باسم الكاتب الفرنسي الشهير، والتي تناقش من خلال تناولها الدرامي لحياة جان بابتيست بوكولين المعروف باسم موليير مشكلة الكاتب في صراعه مع سلطات عصره الغاشمة. فقد عانى موليير كثيرا من لويس الرابع عشر كما منعت مسرحيته (طرطوف) من العرض في فرنسا لمدة خمسة أعوام (من ١٦٦٤ - ١٦٦٩) لتعرضها لنفاق الكرادلة ورياء المتاجرين باسم الدين. وقد حاول بولجاكوف أن يجد في محنة موليير أصداء لمحنته ومحنة عدد كبير من الكتاب الروس في العشرينات، أو بالأحرى يتخذها قناعا لمناقشة هذه القضية الحيوية والحساسة وهي قضية حرية الكاتب وشرعية منع أعماله دونما سند حقيقي أو فني. ولا غرو فقد منعت مسرحية بولجاكوف (موليير) من الفرص في روسيا الستالينية عقب عروضها القليلة الأولى عام ١٩٢٩.

وإذا كان عرض المسرحيتين معا في موسم واحد من مواسم فرقة شكسبير الملكية يؤكد أن العمل الفني الجيد أقوى من الذين يريدون الاطاحة به من ملوك أو قياصرة أو كرادلة أو كتبة، وأبقى من قوى العسف والمصادرة، خاصة وأن الفرقة قد حاولت الربط بين العملين من خلال الممثل الرئيس الذي يقوم بدور (طرطوف) في مسرحية موليير وبدور (موليير) في مسرحية بولجاكوف وهو الممثل المسرحي الانجليزي اللامع أنتوني شير والذي إستطاع بحق - بشهادة معظم نقاد المسرحيتين - أن يبلور كلا من الشخصيتين في إقتدار وحساسية وتمكن.

وقبل أن نتناول احدى هذه المسرحيات الخمس بشيء من التفصيل يطرح تقديم كل هذه الأعمال الفرنسية على خشبة المسرح الانجليزي الجاد على المراقب هنا مجموعة من التساؤلات عن سبب هذه الظاهرة الفرنسية وعن دوافع الاهتمام بروائع المسرح الفرنسي. أهو نوع من التعويض عن افلاس الواقع الثقافي الراهن؟ أم تراه محاولة لمغازلة فرنسا التي تنهض بدور التدخل الأوروبي في أفريقيا والشرق الأوسط وتشاد وغيرها من المناطق السياسية الملتهبة؟! أم هي محاولة من كتاب ومخرجي المسرح الانجليزي للبحث عن أعمال قديمة يعرضون من خلال تفسيرهم لها رؤاهم الحديثة؟ ذلك لأن إخراج بل الكسندر لمسرحية (طرطوف) يطرح على المشاهد بوضوح المقارنة بين لويس الرابع عشر ومارجريت تاتشر، ويدعوه الى التعرف في ملامح لويس الرابع عشر وسياساته الرجعية على الكثير من ملامح حكومة تاتشر وسياساتها الاقتصادية التي تقود البلاد صوب كارثة إجتماعية محققة.

لكننا إذا تجاوزنا عن هذه التساؤلات التي لايمكن الجواب عليها بسهولة أو التي يمكن الجواب عليها جميعا بأنها تحتمل درجات متفاوتة من الايجاب وحاولنا أن نتوقف عند إحدى هذه المسرحيات وهي مسرحية (سيرانوادى بيرجيراك) سنجد أننا لانزال إزاء نص مسرحي عظيم قادر على لمس بعض الجوانب الدفينة في النفس الأنسانية وتقديم عرض حافل بعناصر الفرجة والامتاع المسرحي الراقية.

والنص الانجليزي الذي ترجمه الروائي الانجليزي اللامع أنتوني بيرجيز حاول المحافظة على روح النص الفرنسي الذي يمزج الأناقة اللفظية بعناصر الغندرة الشخصية بروح الفكاهة الحادة والدعابة الساخرة. وهو من هنا نص مغاير، بل ومناقض تماما للترجمة العربية الشهيرة لهذا العمل والتي صاغها مصطفى لطفي المنفلوطي في أسلوب جميل بحق ولكنه مغرق في الحزن والعواطفية الزاعقة، هذه الترجمة التي كنا نقرأها في بواكير الشباب الأولى فتتدفق الدموع في المآقي تأثرا بعذابات هذا الشاعر الرقيق الحساس الذي يحب روكسان الفاتنة ولكنه يخشى أن ترفضه بسبب أنفه الكبير القبيح.

وتطرح المسرحية مسألة التناقض الحاد بين أناقة المظهر الخارجي وخواء الداخل وبين قبح المظهر الخارجي وإمتلاء النفس الداخلي كموضوع هام لايمكن التغاضي كلية عن دلالاته أو على الأقل إيحاءاته السياسية المعاصرة. فالشاب «الحليوة» الغندور كريستيان والذي يزوده الشاعر المحب سيرانو بكلماته المشبوبة وقصائده الغزلية الرقيقة والذي تقع في غرامه روكسان ما يلبث أن يتكشف في النهاية عن خواء حقيقي يجعلنا جميعا موقنين بأنه غير جدير بحب روكسان أو بثقتها. ألا يوحى هذا ببعض الايماءات الى ما جرى مؤخرا حيث وقع الشعب الانجليزي في غرام حكومة تاتشر التي بدا مظهرها الخارجي متماسكا وأنيقا بينما ظهر أن العمال في حالة مؤسية من التفكك الرث والتهلهل. ثم هاهو يكتشف بعد فوات الأوان ان المظهر الخارجي المتماسك يكشف عن خواء داخلي مهول.

لكن سر بقاء هذه المسرحية وقدرتها على إثراء الوجدان الانساني في كل عصر لايكمن في إيحاءاتها السياسية ولكن في قدرتها على سبر أغوار النفس الانسانية وعلى الكشف عن أن الانسان ليس بمظهره الخارجي وإنما بمخبره وبثرائه الداخلي. وفي لمسها لحقيقة أساسية عن النفس البشرية وهي ضعف ثقتها بذاتها

ومسارعتها الى القاء اللوم عند الاخفاق على عيب خلقي أو جسماني، فمشكلة سيرانو الحقيقية ليست كامنة في ضخامة أنفه أو في قبحه وإنما في موقفه من هذه الأنف وفي تضخيم إحساسه به الى حد أنه يفقد القدرة على الرؤية المتوازنة بالعديد من المفارقات الفكاهية والدعابات الساخرة. فتتولد العناصر الملهاوية من فهم عميق للضعف الانساني ومن نزعة البشر الخفية الى تعذيب الذات وخلق المشاكل لانفسهم والتهوين من قدرتهم للتغلب عليها.

وتكشف المسرحية عن هذا كله في مشهد «الشرفة» الشهير في المسرحية حيث يتلعثم كريستيان ولايستطيع الاستجابة الحقيقية لمشاعر روكسان المتدفقة فيدفعه سيرانو جانبا ويواصل هو الحوار الحقيقي مع حبيبته وقد نسى في حرارة الموقف أنه قد هدم بذلك الحواجز التي أقامها بنفسه في وجه تحققه الذاتي. وتكتشف روكسان أنها لم تحب مظهر كريستيان الخارجي وإنما وقعت في هوى المشاعر المخلصة والرؤى الانسانية الناضجة التي كان سيرانو يبثها عبره.

وإذا كانت المسرحية تنتهي بهذه النهاية التي نعرفها جميعا، فإن المشهد المسرحي الانجليزي لايزال يحفل بالكثير من الأعمال والأحداث التي لانستطيع أن نستنفد هنا كل ما تطرحه علينا من رؤى وقضايا. والتي لابد أن نعود اليها في رسالة قادمة.

صبري حافظ

فيليب لاركن:

الشعر هو الذي إنقطع عني

طويل، ضخم الجثة، أصلع، وله نبرة الصوت التعليمي، ويرتدي نظارات وملابس داكنة: ألايوحي ذلك بأنه: أحد رجال الاكليروس! إنه الشاعر والروائي فيليب لاركن المولود 1922 والذي يُعدُّ واحداً من الشعراء الأنكليز الذين برزوا منذ اوائل الخمسينات. وبمناسبة فوزه بجائزة مكتبة W.H.Smith (والتي سبق أن فاز بها من قبل: انغوني بويل، ليونارد وولف، أف. اس. نيبول توم كن) نوم كن) ومقدارها أربعة الآف باون استرليني، عن كتابه (متطلبات، أو ضرورات الكتابة) إلتقاه في منزلة بمدينة هل Hull المحرر الثقافي في اذاعة الـ BBC وصحيفة التايمز أ. ن. ويلسون وأجرى معه حوارا كان في الحقيقة فرصة لويلسون لكي يكتب ملاحظاته وانطباعاته عن لاركن مستهدفاً تفتيت الضوء الأبيض من خلال موشور، الى مكوناته السبعة: نلخص أهم ما جاء في مقال ويلسون الذي نشرته التايمز بعددها الصادر في 1984/2/16

في السنة التي أعطى فيها الحكام، الجائزة الى كتاب (الملوك المؤقتين) لأنطوني بويل كادت تقدم الى ديوان لاركن الشعري (النوافذ العالية) ومع ذلك يمكننا الآن أن نفترض أنه كوفي، بشكل مخصوص على مجلده الصحفي هذا الذي هو عبارة عن مقابلات ومقالات. والجائزة هي في حقيقتها، إنعكاس للتثمين العالي للأعمال الكاملة التي انجزها والتي صدرت كما لو كانت كتاباً منظماً في أجزاء.

(متطلبات الكتابة) هذا حاز على نجاح كبير والسيد لاركن يطري مهارة ناشره فابر وفابر، الذي باع الطبعة الاولى (10000 نسخة) بسرعة كبيرة، وأعاد الطبع بـ (9000) أخرى. إن السيد لاركن يصف سروره هذا بقوله «اني مضطرب حقاً، قرأت الكتاب ولدي ملاحظات من كل نوع» وعندما تتصفح الكتاب نجد لاركن رجلاً صريحاً قابل لان يغير رأيه.

مثلاً على ذلك في عرضه لكتاب (ويلفريد أوين) لجون ستالورثي عام 1975 أبان عن أنه متحرر من الوهم الذي شاع حول أوين الذي هو معجب به جداً د. هـ. لورنس وأوين هما الكاتبان اللذان كان معجباً بهما جداً في شبابه. وعندما عبر عن إعجابه بأوين في عمله الأخير، قال: كيف أمكنه ان يعمل ذلك، اي كتابة القصائد في الخنادق!

عندما انتهى التسجيل الصوتي وصار بمقدورنا ان نتحدث بشكل طبيعي، أخذته بهذا الأتجاه إنه جميل أن تحكم شاعراً في معالم حياته، وأنه افضل من قراءة الكلمات على الورق، الا ان لاركن لايرى ذلك جميلاً، ولكنه كما يقول: إنه الشيء الذي لايمكن تجنبه. غير أن واحدة من المقالات الساحرة في (متطلبات الكتابة) يبدو أنها توشك أن تقول العكس. انها مقالة حول الزواج الأول لتوماس هاردي التي كتبها لاركن عام 1979 وقال فيها «في حرب الجنس، سلاح الرجولة يصبح عديم الجدوى إزاء كره الأنثى» كما كتب كارل كونولي، لكن هذه ليست حرباً إنها تبدو اقرب الى النقاء والوضوح في المشاعر التي عدهـا هاردي ضمن الشروط الثمانين في المجلد الضخم حول عدم الأكترات والأستغراق الذاتي، لحفظ المرء وحمايته

إن التحرر بعض الشيء من بعض السير المكتوبة حديثاً عن هاري، تشكل مسافة تمكن المرء من التأكد من الرأي القائل بأنا نيته، وحيث نتمكن من الشك من الوضوح في المشاعر بهذا القدر. إن سيرة لاركن نفسه كروائي وكشاعر، كما تبدو، تسير على وجه التقريب، عكس الأتجاه هذا:

«تبدأ الحياة بالسأم، ثم يأتي الخوف سواء عشناها أم لا. فهي ذاهبة» ذلك ماقاله في قصيدة (عامل حوض السفن وابنه) لكن في مجموعة القصائد التي ظهرت في نهاية 1964 بدا لاركن كمن يتظاهر بالتفاؤل - أو بالفرح قبالة قبر!

«طبيعتنا الغالبة، غالباً صادقة:

الذي يبقى منا، بعد الموت، على قيد الحياة هو الحب» لكن بعد عشر سنوات تالية، في (النوافذ العالية) غدا النغم أكثر إحساسا بالجزع مثل (ماالذي يبقى منا بعد الموت، أو من أرضنا وقوله:

«يجب أن تكون هناك كتب. تبقى حيث هي في قاعات العرض، لكن كل ذلك يظل بالنسبة لنا، كونكريت وحلى»

نغمات الكآبة، الهشاشة، الانسجام، الضحك وحتى الأمل مثل ترديد (نبدأ من جديد، من جديد، من جديد) هي كل ماقدم في (النوافذ العالية) لكن هناك شيء آخر، قدم في المؤلفات الكاملة منذ البداية هو المحاكاة الساخرة. وفي الشخوص الروائية الشعبية، يبدو دائماً، معجباً حد الافراط بنفسه، وثرثاراً، ويكشف عن ذلك، جذله بأعادة طبع المقابلات الصحفية معه في كتبه (متطلبات الكتابة) حيث نجد في إحدى هذه المقابلات، النص التالي:

س هل جورج لويس بورغيس ليس سوى شاعر معاصر صاحب شهرة، وعمل أمين مكتبة بالمناسبة؟.

ج : من هو جورج لويس بورغيس هذا؟ امين المكتبة الذي انا معجب به هو ارشيبالد مالكيش.

س : وماذا حول موقفك السياسي؟

ج : أنا دائماً مع الجناح اليميني. أنه من الصعوبة أن أقول لماذا؟ لكنني لا أعد نفسي مفكراً سياسياً. أنا أفترض أني أتطابق مع اليمين وله فضائل بالتأكيد. واليسار له نقائصه أيضا. الكل غير سليم دون شك.

س : ماهي هذه الفضائل والرذائل؟

ج : حسناً. الأقتصاد المعافى، العمل المثابر. جدير بالتقدير والحماية. هذه هي الفضائل في الحالة التي تعجبك. وفي الجانب الأخر: البطالة، الجشع والخيانة. ولكي تصف كل هذا، ككاتب محاكاة ساخرة، ستكون مخطئاً تماماً اذا استخدمت طريقة التضمين، اذ سيكون هناك، شكل من النفاق فيها. كما لايجب أن تكون جَذِلاً لتقول: بأن لاركن يستثمر بتعمد القيم المزعجة بالطرق نفسها التي أثر فيها ديك فرانسس في بعض الرواد المعاصرين له، أو فيما يشابه عمل رئيسة الوزراء ـ المسزتاتشر!

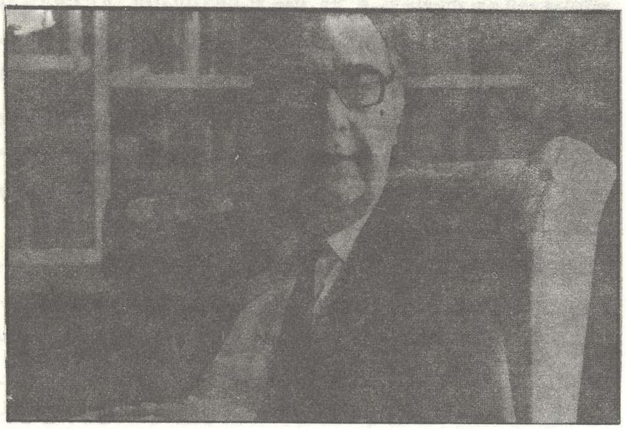
إن لاركن، رغم أنه يقود تياراً معاصراً لوحده، وليس لديه زبانية تسلط الأضواء عليه، إلاّ أن الشعبية الكبيرة التي حظي بها هذا الكتاب، برهان ساطع على حقيقة أن لاركن، هو شخص محل إعجاب يصل حد العبادة! وأن ذكر (هل) في أي محفل يضم أناساً متأدبين، سرعان مايذكر أحدهم اسم لاركن.

وربما هذه التوليفة من الشعبية العالية، والقحة الزائدة، والأحساس العالي بالتفكه وبالكآبة الدفينة هي التي جعلته يفقد اللغة التي يجب أن يكون فيها جاداً من جهة، وجعلت من الصعوبة كتابته القصائد. لذا فهو يقول «أنا لم أنقطع عن الشعر، الشعر هو الذي انقطع عني» وهو يصفه كنوع من الموسيقى أو الغناء في رأسه. ومن الجلي أنه متأسف لهجران هذه الموسيقى ويشك فيما اذا كانت سترجع أبداً. وبالتالي فأننا نكرمه لهذه الموسيقى، الموسيقى الأفضل في عصرنا منذ ييتس يقول من قصيدة:

«إنها أشبه بالنظر الى تحت؛

من نوافذ فرنسية طويلة في مدينة ريفية، حيث الأحياء الفقيرة، القناة، والكنائس المنمقة والمجنونة في غروب الشمس، إنها عميقة الحزن» وفي واحدة من قصائده شبه الساخرة بعنوان (شعر لا إجتماعي!) أرجع الرؤية المعاصرة الزرية، الى شاعر العزلة الأنانية. قال:

«لاأحد الآن



يثق بالناسك، وهو بجبته وصحنه

متحدثاً الى الله (الذي ذهب هو أيضاً) بالرغبة العميقة.

لكي نجعل الناس لطفاء معك، ذلك يعني أن تعود ـ كما كنت ـ بطريقة ما»

واذا كان هاردي يحتاج الى التذرع باللامبالاة ليحمي حساسيته، فأن الوضع مع لاركن معكوس تماماً. إنه يحتاج الى الشخصية الفنية من أجل تضمينها: الأكتئاب، كره المرأة، وإخفاء المشاعر الداخلية الخاصة. رغم أن الرجل ـ لاركن ـ في الحقيقة، ودود وعطوف ومطمئن جداً في حياته. وهذا يجعلني أفترض أنه هو الشخصية الروائية في قصائده مع احساس بالاحباط لاعزاء له حيث أفضل سطوره تعبر عن مخاوف بائسة ومزاج سوداوي دون أن تورطه في الأنتحار وهذا يجعلنا نتساءل: هل هذه المهنة من واجب الناسك؟ هل تعزينا عن الأحساس: كم هو البؤس الذي نحن عليه!

كلمته أخيراً عن قصيدته (موسيقى الصباح) التي أظن أنها كانت الأخيرة، قال: بعض الأطباء قرأ السطر الاخير منها: (موزع البريد مثل الطبيب يدور من بيت لبيت) فقال: منذ سنوات أنت تعرف أن الأطباء يقومون بزيارة البيت والبيت. لكني قلت: لا. إنه ليس موزع البريد، مثل الأطباء، لكن فقط موزع البريد مثل الأطباء، وقصدت وصول موزع البريد في الصباح، يعزي ويشفي»

كان هناك صمت، كآبة، ضوء ضئيل قلت: إنه يوم سيء! همهم «عندما لا أستلم أي بريد»

طراد الكبيسي